THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
430.5
GE
v.11
PERIODICALS
OAK ST LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/germanischromani11unse

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

IN VERBINDUNG MIT

Dr. F. HOLTHAUSEN,
o. ö. Professor der englischen Philologie
an der Universität Kiel

Dr. V. MICHELS,
o. ö. Professor der deutschen Philologie
an der Universität Jena

Dr. W. MEYER-LÜBKE,
o. ö. Professor der romanischen Philologie
an der Universität Bonn

Dr. W. STREITBERG,
o. ö. Professor der indogerm. Sprachwissenschaft
an der Universität Leipzig

HERAUSGEGEBEN VON

DR. HEINRICH SCHRÖDER UND DR. FRANZ ROLF SCHRÖDER

XI. Jahrgang

1923

HEIDELBERG 1923
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, werden vorbehalten.

430.5
GE
v.11

Inhaltsverzeichnis.

Leitaufsätze.

	Seite
Birnbaum, Salomo, Dr. phil., Hamburg: Die jiddische Sprache	149
Blümel, Rudolf, Dr. phil., München: Geschichtliche Betrachtung der Sprache	139
Brinkmann, Hennig, Dr. phil., Jena: Über die Herausgabe mittellateinischer Gedichte	270
Brocks, Geh. Regierungsrat, Kiel: Die Versmaße der „Festgesänge" Platens	351
Brunner, Karl, Dr. phil., Professor, Wien: Amerikanische Lyrik der Gegenwart	33
Ehrentreich, Alfred, Dr. phil., Wickersdorf b. Saalfeld i. Th.: Formprobleme bei Emile Verhaeren	110
Fischer, Walther, Dr. phil., o. Professor der englischen Philologie, Dresden: Zur amerikanischen Kultur der Gegenwart	225
Flasdieck, Hermann M., Dr. phil., Privatdozent der englischen Philologie, Göttingen: Der sprachgeschichtliche Wert der mittelenglischen Überlieferung	361
Förster, Max, Dr. phil., o. Professor der englischen Philologie, Leipzig: Proben eines englischen Eigennamen-Wörterbuches	86
Hämel, Adalbert, Dr. phil., a.o. Professor der romanischen Philologie, Würzburg: Aufgaben und Ziele der Lope de Vega-Forschung	177
Hatzfeld, Helmut, Dr. phil., Privatdozent der romanischen Philologie, Frankfurt a. M.: Zur Frage der Schilderungen weiblicher Schönheit im spanischen Renaissanceroman	296
Hellmann, Hanna, Dr. phil., Frankfurt a. M.: Goethe in Klingers Werken	13
— — Kleists „Prinz von Homburg" und Shakespeares „Maß für Maß"	288
Karg, Fritz, Dr. phil., Privatdozent der deutschen Philologie, Leipzig: Die Wandlungen des höfischen Epos in Deutschland vom 13. zum 14. Jhd.	321
Karstien, C., Dr. phil., Privatdozent der vergl. Sprachwissenschaft und der deutschen Philologie, Cöln a. Rh.: Beiträge zur Einführung des Humanismus in die deutsche Literatur (Enea Sylvio, Wyle, Eyb) I	217
— — Beiträge zur Einführung des Humanismus in die deutsche Literatur (Enea Sylvio, Wyle, Eyb) II	278
Klemperer, Viktor, Dr. phil., o. Professor der romanischen Philologie, Dresden: Benedetto Croces Renaissance-Porträts	45
Luick, Karl, Dr. phil., o. Professor der englischen Philologie, Wien: Experimentalphonetik und Sprachwissenschaft	257
Meyer-Benfey, Heinrich, Dr. phil., a. o. Professor der deutschen Philologie, Hamburg: Hebbels „Agnes Bernauer"	75
Neubert, Fritz: Dr. phil., a.o. Professor der romanischen Philologie, Leipzig: Studien zur französischen Erzählungsliteratur des 17. und 18. Jhd.s. Chapelle et Bachaumont: Voyage à Encause (1663)	166
Petsch, Robert, Dr. phil., o. Professor der neueren deutschen Literatur, Hamburg: Ein englischer Kritiker des Dramas der Gegenwart	1
— — Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Beiträge zu seiner Erklärung in Gestalt eines Literaturberichts	336

555831

Seite

Schaaf, Paul, Gengenbach i. B.: Die Stufen der dramatischen Gestaltung des Seelenlebens 129
v. Schaukal, Richard, Dr. jur. et phil., Wien: Jacques Callot und E. T. A. Hoffmann 156
Seiler, Friedrich, Dr. phil., Geh. Regierungsrat, Wernigerode (Harz): Sprichwörtliche Lebensbeobachtungen und Lebensregeln 65
Spitzer, Leo, Dr. phil., a.o. Professor der romanischen Philologie, Bonn: Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie . 193
Zenker, Rudolf, Dr. phil., o. Professor der romanischen Philologie, Rostock: Zu Perceval-Peredur 240

Kleine Beiträge.

Arens, Eduard, Aachen: Dichter und Kopfrechnen 313
Kohler, L.: Noch ein Beleg zu „Dichter und Kopfrechnen“ 317
Körner, Josef: Zu A. W. Schlegels Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern 317
Mackensen, Lutz, Heidelberg: Der Zasiusübersetzer Lauterbeck, ein Beitrag zur frühnhd. Übersetzungstechnik 304
Ochs, Ernst, Freiburg i. Br.: In Walachy der naterspan 185
Rose, Ernst, z. Zt. New-York: Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland 117
Schoppe, Georg, Breslau: Nomina ante res 182
Spitzer, Leo, Bonn: Tachinieren 373

Bücherschau 59. 120 378
Besprechungen 123 383
Selbstanzeigen 124. 185. 320 383
Neuerscheinungen 64. 127. 189. 254 384
Berichtigung 64
Namen- und Sachregister 385

Namen- und Sachverzeichnis.

Ablaut 184.
Achtzehnhundertachtundvierzig: Das Jahr 1848 im deutschen Drama u. Epos 118.
Alemán, Mates 299.
Alexandriner 111.
Alliteration im Französischen 112.
Altertum: vom A. zur Gegenwart 59 f.
Althochdeutsche Grammatik 381.
Amerikanische Kultur der Gegenwart 225 ff.
d'Annunzio 4 f. 12.
Antike: Einfluß in Frankreich 171.
Antoine, André 5.
Anzengruber 4.
Arens, Eduard: Dichtergrüße an Annette von Droste 124.
Ares Isländerbuch 380.
Ariost 46 ff. 296 f.
Aristophanische Komödien 108 ff.
Arndt, E. M. 315 f.
Assonanz im Französischen 112.
Austin, Mary 34.

Bachaumont s. Chapelle.
Banville 112.
Barker, Graville 10.
Boudelaire 55. 111 f.
Becque 5.
Benediktbeurer Lieder 270 ff.
Bernier 167.
Bertuch 29.
Björnson, Bj. 6.
Blumenthal 4.
Boileau 168 f.
Boner, Hieronymus 307.
Böttticher 29.
Brieux 5. 8.
Brody, Alter 37.
Burckhardt, Jakob: Briefwechsel mit Paul Heyse 63 f.
Busant 324. 326.
Butti, E. A. 12.

Callot, Jacques und E. T. A. Hoffmann 156 ff.
Carman, Bliss 41.
Carmina Burana 270 ff. 314.
Cavalcanti, Guido 37.
Cervantes 296 ff.
Chapelle et Bachaumont 'Voyage à Encausse' 166 ff.
Chaucer 371.
Chaulieu 168.
Chénier, A. 111.
Chronik, Limburger 378 f.
Colin u. Wisse: Parzifal 324 ff. 334.
Contreras, Jerónimo de 302 f.
Corneille 46 ff.
Croce, Benedetto, Renaissanceporträts 45 ff.
— Goethe 340 ff.
Curel 5.
Cyrano 167.

Dante 37. 46 ff.
Dassoucy 175.
Dernehl u. Laudan: Span. Unterrichtswerk 126.
Deutsch, Babette 37.
Dialektgeographie 371.
Dicenta 12.
Dichter und Kopfrechnen 313 ff.
Diebold, A., Anarchie im Drama 2.
Dohn, W.: Das Jahr 1848 im deutschen Drama u. Epos 118.
Drama der Gegenwart, ein englischer Kritiker über das 1 ff.
Drama, spanisches 177 ff.
Duchamel 112.
Droste, Annette von, 124.
Dulk 118 ff. (und Seemann: Wände 118 f.).
— — Die Verschwörung 119.
— — Die Gänse 119 f.
Dunbar, Paul Laurence 45.

Echegaray 12.
Edda 380.
Ehrismann, G.: Gesch. d. dtsch. Lit. bis zum Ausgang des Mittelalters 126.
Eigennamen-Wörterbuch, Englisches 86 ff.
Enea Sylvio s. Piccolomini.
Engert: Gerhard Hauptmanns Sucherdramen 124.
Englisch s. mittelenglisch.
Englisches Eigennamen-Wörterbuch 86 ff.
Enjambement 111.
Enterlude of Welth and Helth 187.
Epikur 171 f.
Epos 126.
— altfranzös. 189.
— höfisches 321 ff.
Erasmus' Einfluß auf die span. Renaissance 303 f.
Erzählungsliteratur: Studien zur französ. E. des 17. u. 18. Jhd.s 166 ff.
Etymologie, engl. 188.
Experimentalphonetik u. Sprachwissenschaft 257 ff.
Eyb, Albrecht von 217 ff. 278 ff. 306 f.
Eysteinn Ásgrímsson, Lilie 381.

Fischart 307.
Flaubert 55.

Formgesetz der episch., lyr. u. dramat. Dichtung 125.
Formprobleme bei E. Verhaeren 110ff.
Fort, Paul 112.
Francke, Kuno: Kulturwerte der deutschen Literatur 120f.
Frauenlob 314.
Freyhans 4.
Frisische Erzählungen aus Alt-Wangerooge 381f.
Friedrich von Schwaben 325f.
Füetrer, Ulrich 321. 332.

Gallen, St.: Dichterschule 63.
Galswòrthy 1. 9.
Garnett, Louise Ayres 34.
Gassendi 167.
Gauriel v. Muntabel 324.
Gautier 111.
Geisteswissenschaften und Schule 125.
Gemeinschaftskultur, primitive 383.
Genesis, asächs. 381.
George, Stefan 117.
Gervinus, G. G. 15. 320.
Giovannitti, Arturo 39ff.
Goedecke, Karl 351.
Goethe 46.
— Faust II. 336 ff.
— über Rhythmus 110.
— in Klingers Werken 13ff.
Gorki, Maxim 10.
Gottfried v. Straßburg: Tristan 324. 326.
Gourmont, Remy de 11.
Grammatik der deutschen Sprache (engl. Curme) 188.
— s. althochdeutsch.
Gruppe, O. F.: Winde 117.
Guingamor, Le Lai de 61.
Guy of Warwick 187.

Hadlaub, Joh. 61.
Harris, Joel Chandler 45.
Hartes, Bret 42.
Hartleben, O. E. 10.
Hartmann v. Aue 325ff. 332f.
Hauptmann, Carl 11.
— G. 7. 9.
— — ‚Einsame Menschen' 131f.
— — Sucherdramen 124.
Hebbel 4. 134f.
— Agnes Bernauer 75ff.
Hegel 47.
Heidin, Die 335.
Heijermans 10.
Heimburg 306.
Helbling, Seifrid 322.
Heldenromane, isländ. 380.
Heliand 381.
Herder 186.
Hermann v. Sachsenheim, Mörin v. 4494 185.
Hervieu 9.
Hesnault 167.
Heyse, Paul: Briefwechsel mit J. Burckhardt 63f.
Hiatus 111.
Hille, Curt: Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes 118.
Hirt, Ernst: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung 125.
Hobbes 25.
Hoffmann, E. T. A., und Jacques Callot 156ff.
Hoffmann-Krayer: Volkskundl. Bibliographie 125.
Höfisches Epos: Seine Wandlungen in Deutschland vom 13. zum 14. Jhd. 321ff.
Hofmannsthal, H. v. 11.
Horaz 171f.
Hovey, Richard 41.
Hugo, V. 111.
Humanismus 125.
— Einführung des H. in die deutsche Literatur 217ff. 278ff.
— deutscher 304ff.
Hutten, U. v. 307.
Hymnen, lat. 60.

Ibsen 1. 6f. 135.
Immermann, K. 317.
Indogermanen s. Religion.
Italien. Literatur 123f.

Jameson, Storm: Modern Drama in Europa 1ff.
Jiddisch 149ff.
— Das hebräische und aramäische Element in der jidd. Sprache 125.
Jones, H. A. 4.

Kahn, Gustave 112.
Kant 25.
Karlmeinel 321. 326.
Keller, Gottfried: Werke, hg. v. Zollinger, Amelung, Polheim 122. — Briefe, hg. v. Amelung 122.
Kerr 194ff.
Klangphantasie s. Sprachmischung.
Kleist, H. v. 186.
— Michael Kohlhaas 84.
— „Prinz von Homburg" und Shakespeares „Maß für Maß" 288ff.
Klinger: Goethe in Klingers Werken 13ff.
Komödie, politische in Deutschland 117ff.
Königin von Frankreich 328.
Konrad v. Würzburg 323. 330. 332.
Kopfrechnen s. Dichter.
Kopich 352.
Kultur s. Amerika. Gemeinschaftskultur.
Kulturwerte der deutschen Literatur 120f.

La Fontaine 111. 168.
Latein s. Mittellatein.
Laudan s. Dernehl 126.
Lauterbeck, Der Zasiusübersetzer 304ff.
Lautlehre, engl. 188.
Lavater 16.
Lenz 19ff.
Liebert, A. 6.
Limburger Chronik 378f.
Lindau 4.
Lindsay, Vachel 37. 40.

Liszt 112.
Literatur, altnord. 381.
Literaturgeschichte, mhd. (Ehrismann) 378.
Lope de Vega-Forschung, Aufgaben und Ziele der 177ff.
Lowell, Amy 36.
Lukrez 167. 171.
Lyrik, Amerikanische L. der Gegenwart 33ff.

Mabinogionfrage 240ff.
Maeterlinck 4f. 10.
Märchenforschung s. Norske Eventyr.
Märchen: isländ. 382.
— französische 382.
— aus Turkestan und Tibet 382.
Mariendichtung, isländ. 381.
Masters, Edgar Lee 42.
Medizinisches Lehrgedicht der Hohen Schule zu Salerno 127.
Meiningen, Herzog von 4.
Mendoza, Don Diego Hurtado de: Guerra de Granada contra los moriscos 188.
Merck 15.
Merswin, Rulman 325.
Metrik: Platen 351ff.
Meyer, Wilh. 271ff.
Minnelieder und Sprüche 60.
Minute 185.
Mittelenglisch: Der sprachgeschichtliche Wert der mittelenglischen Überlieferung 361ff.
Mittelhochdeutsche Literatur 126.
Mittellatein: Herausgabe mlat. Gedichte 270ff.
Molière 167f.
Monroe, Harriet 33.
Montemayor 299.
Montpellier 175.
Mörin v. 4494 185.
Möser 27.
Mothe le Vayer 167.
Mügeln, Heinr. von 306.
Mulertt, W.: Anleitung u. Hilfsmittel z. Studium des Spanischen 126f.
Mundarten, mittelenglische 369ff.

Naimes, Herzog, im altfranzös. Epos 189.
Neidhart 63.
Neumark, Joh. von 306.
Nibelungen 380f.
Nicolovius 25.
niederländisch: neundl. Grammatik 186f.
Nietzsche 3f.
Nomina antes res 182ff.
Novalis 186.
Norske Eventyr, von Reidar Th. Christiansen 123.
Nordische Handschriften: Katalog von Olai Skulerud 123.

Olafs saga hins helga, hg. v. Albert Johnson 123.
Orrmulum 364ff.
Orthographie, mittelenglische 361ff.
Ortsnamenkunde, engl. 188.
Ostrovskij 5.

Pannwitz, Rudolf 4.
Parnassiens 111ff.
Parzival 240ff. 324. 325f.
— Jugendgeschichte 383.
Perceval-Peredur 240ff.
Petronius Arbiter 171.
Pflantzmann, Jodocus 304.
Philosophie des Als Ob 185f.
Phonetik s. Experimentalphonetik.
Piccolomini, Enea Sylvio de 217ff. 278ff.
Pindar 351ff.
Pinero 4. 7.
Platen: Literaturkomödien 118.
— Die Versmaße seiner „Festgesänge“ 351ff.
Poe, E. A. 112.
Pound, Ezra 37.
Problemdichtung 7.
Prutz, Hans 117ff.
Prutz Robert: Politische Wochenstube 118.
Psychologie s. Seelenleben.
Püterich v. Reicherzhausen 332.

Racine 111. 168.
Ragnarök 379.
Rapp, Moritz: Wolkenzug 117.
Rechnen s. Dichter.
Rede, geblümte 309f.
Regimen sanitatis Salerni 127.
Régnier, De 112.
Reim 111.
Reinmar von Zweter 320.
Reisebrieferzählungen, französ. 166ff.
Reiseroman, französ. 166ff.
Religion der Indogermanen in archäolog. Betrachtung 186.
Renaissance 59f.; s. Humanismus.
Renaissanceroman, span. 296ff.
Rhythmus 110ff.
Rieger 24.
Rimbaud 112.
Rime riche 112.
Ritterideal 323.
Rogge, H.: Zu Goethes Faust 351.
Roman: span. Renaissanceroman 296ff.
Rückert, Fr. 314f.
— Napoleonkomödien 117f. — Der Leipziger Jahrmarkt 118.

Saga, isländische 380.
Sainte-Beuve 112.
Salerno: Regimen sanitatis Salerni 127.
Sandburg, Carl 39ff.
Sarasin, J. Fr. 171.
Saxo Grammaticus, Kommentar zu 379.
Schack, Graf 178.
Schiller, Werke hg. von Petsch, Leitzmann, Stammler, Bellermann 121. — Philos. Schriften und Gedichte hg. von Kühnemann 121.

Schlegel, A. W. v., Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern 317ff.
Schleiermacher 16.
Schnitzler 9.
Schönheit, weibliche, im span. Renaissanceroman 296ff.
Schürr, Friedr.: Sprachwissenschaft und Zeitgeist 125f.
Schwarzenberg 306.
Scudéry, George de 175.
Seelenleben: Die Stufen der dramatischen Gestaltung des S. 129ff.
Seemann s. auch Dulk. — Der letzte König 118. — Wohin? 119.
Sekunde 185.
Seneca 171.
Sequenzen 60. 63.
Shakespeare 46ff.
— Hamlet (Textgeschichte) 383.
— „Maß für Maß“ und Kleists „Prinz von Homburg“ 288ff.
Shaw, B. 1ff.
Snorris Königsbuch übers. von Niedner 122.
Soloput 13.
Souza, De 111.
Spanisch 126f.
Spinoza 25.
Sprache, geschichtliche Betrachtung der 139ff.; die jiddische Sprache 149ff.
— germanische 186.
Sprachgeschichte, engl.: Etymologie, Ortsnamenkunde, Lautlehre 188.
— s. mittelenglisch.
Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie 193ff.
Sprachwissenschaft u. Experimentalphonetik 257ff.
Sprachwissenschaft und Zeitgeist 125f.
Spranger, E.: Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule 125.
Sprichwörtliche Lebensbeobachtungen und Lebensregeln 65ff.
Stabreimdichtung 310.
Staufenberg, Peter v. 322. 326. 331. 335.
Steinhöwel, Heinr. 217ff. 306.
Steinmar im Straßburger Münster 62.
Stil s. Sprachmischung.
Stilformen 125.
Stilvorschriften 309.
Strindberg 1. 5f.
Suchenwirt 322.
Sudermann 7. 9.
Sverris saga 123.
Symbolisten 111f.
Synge, J. M. 11.
Synonymik im mhd. und frühnhd. 309ff.

Tachinieren 373ff.
Taine, H. 47ff.
Tannhäuser 61. 314.
Tasso 297.
Teichner 322. 325.
Theologie, Neuphilologische 320.
Tieck 13ff.
Titurelstrofe 332.
Tolstoi, Leo 5.
Totentänze im Mittelalter 62.
Traubel, Horace 42.
Traumann, E.: Goethes Faust 337.
Trendelenburg, A.: Zu Goethes Faust 337ff.
Tschechow 12.
Tudor Translations from the Classics 187f.
Turel, A.: Faust-Interpretation 350f.
Tydorel, Le Lai de 61.

Unruh, F. v. 133.

Vaihinger, H.: Philosophie des Als Ob 185f.
Verhaeren, E. 11.
— Formprobleme bei E. V. 110ff.
Verlaine, Paul 35. 112.
Vers libre 112.
Versprosa, französ. 166ff.
Vielé-Griffin 112.
Vildrac 112.
Vischer, Fr. Th.: Goethes Faust 340.
Vokalsymbolik 112.
Volkskunde: Bibliographie f. d. J. 1919 125.
vorsündflutlich 184.
Voßler, Karl 45ff.

Wagner, R. 4. 112.
Waltharius 63.
Walther von der Vogelweide: Übers. 60f.
Weber, E.: Die epische Dichtung 126.
Wedekind 8.
Weidmann, Lorenz 305.
Weinschwelg 62.
Welth and Helth, an Enterlude of 187.
Weltuntergang, germ. Sagen vom 379.
Werfel 133.
Whitman, Walt 33ff.
Wieland 15ff.
Wilde, O. 1. 7f.
Wilhelm v. Österreich 326.
Wisse s. Colin.
Wolfram von Eschenbach, Parzival 240ff. 327. 332ff. 378.
Wühler-Demokrat 183.
Wyle, Niklas van 217ff. 278ff. 306f.

Zasiusübersetzer Lauterbeck 304ff.
Ziegler, Konrad: Gedanken über Faust II 343ff.

430.5
GE
V.11

Leitaufsätze.

1.

Ein englischer Kritiker des Dramas der Gegenwart.

Von Dr. **Robert Petsch,** Professor der neueren deutschen Sprache und Literatur an der Universität **Hamburg.**

Trotz Wilde und Shaw, trotz Galsworthy und einer ganzen Schar treufleißiger Dramenfabrikanten steht das englische Drama der Gegenwart auf keiner sonderlichen Höhe: glänzende Beherrschung der Technik auf einer Seite, kräftige Gedanken oder doch blendende Einfälle auf der andern verschmelzen sich nicht leicht zur organischen Einheit des echten Kunstwerks. Die englische Bühne der Zeit spiegelt das Mißverhältnis und hilft es erklären: Shakespeare-Vorstellungen, wie sie, vor dem Kriege wenigstens, Granville Barker im Savoy-Theater in unerreichter künstlerischer Vollendung gab, bleiben immer auf ein verhältnismäßig geringes, zum guten Teil aus Fremden bestehendes Publikum beschränkt: die Masse des englischen Volkes sucht auf der Bühne anderes und Pantomime, Melodrama und Filmstück beherrschen auch die höher strebende Dichtung in unerlaubtem Maße: der starke Eindruck von Galsworthys Fälscherdrama „*Justice*“ beruhte zum guten Teil auf der lebendigen Milieuszene der Gerichtsverhandlung und auf der nervenzerreißenden stummen Kerkerszene, die mit einem Wahnsinnsausbruch des Gefangenen endet: dort ein naturalistisches Hinarbeiten auf die neugierige Freude am Stofflichen, hier das Kino in höchster Steigerung. Alles in allem, trotz guter und förderlicher Gedanken, trotz echter Menschenliebe des Verfassers, ein Drama der Masse, der Mittelmäßigkeit. Das sind Dinge, die einsichtigen Engländern früh aufgestoßen sind, die aber nicht immer so rückhaltlos zugegeben wurden, wie in einem neuen Buche von Storm Jameson[1], der die Bühne seines Landes im großen Weltzusammenhange des europäischen Dramas um die Jahrhundertwende betrachtet. Dieser Überblick gewährt ihm wenigstens den einen Trost, daß es im großen ganzen bei anderen Völkern nicht viel besser bestellt, daß die Zeit eben nicht geeignet war, ein starkes Drama hervorzubringen und daß selbst die Wirkungen Ibsens und Strindbergs im Auslande nicht zu hohen Leistungen führten, die dem skandinavischen Drama auch nur an die Seite gestellt werden dürften. Man wird über manches Urteil, besonders über manches bewundernde Wort für Strindberg mit Jameson rechten dürfen, i. a. muß man dankbar anerkennen, daß er Spreu und Weizen voneinander zu scheiden weiß und daß er der dichterischen Leistung

[1] *Storm Jameson, Modern Drama in Europe. London, W. Collins Sons & Co.* 1920.

des Auslandes mit einer Unbefangenheit gegenübertritt, die man der englischen Kritik nicht immer nachrühmen konnte. Seine Unbefangenheit sucht er sich von Anfang an dadurch zu bewahren, daß er mit einem sozusagen überzeitlichen und übernationalen Maßstabe an das Drama herantritt; denn der anarchische Zustand, in dem sich das Drama des besprochenen Zeitraums befand und die heutige Bühne sich noch befindet[1], rührt nur zu einem Teil von dem Mangel an überragenden Führergestalten her, „welche die Fähigkeit zur Lebensdeutung mit der höchsten Vollendung im Gebrauche der künstlerischen Darstellungsmittel verbinden"; auf der andern Seite fehlt eben der Gegenwart jeder Sinn für das eigentlich Dramatische. Wie Jameson diese Anklage versteht, zeigt seine Frage: „Wieviele Stücke erheben den Anspruch auf die Bewertung als ernstes Drama und beschäftigen sich mit nichts anderem als mit den belanglosen Verlegenheiten des Durchschnittsmenschen?" Im Leben und in der Kunst der Zeit (und hier ist immer vor allem die Zeit etwa bis zum Ausbruch des Weltkrieges gemeint) überwiegt gleichermaßen die Mittelmäßigkeit: „Es ist die Zeit der Töpferware, im Drama wie in jeder Kunst und die eine Hälfte der Menschheit ist zu Töpfern geworden, die sich irgendwo den Ton zusammensuchen, den sie formen wollen: in allerlei häuslichen Schwierigkeiten oder in den unreifen Gedanken und Leidenschaften unbedeutender Gestalten." Mit einer Anspruchslosigkeit, die noch schlimmer ist als bloßer Mangel an Geschmack, beschränkt sich der Dramatiker der Zeit auf die Darstellung von Menschen, Gedanken und Leidenschaften zweiter Klasse; er begnügt sich damit, das Leben abzuschreiben, statt uns eine „Vision des Lebens", eine künstlerische Anschauung zu geben. Zu einer solchen aber erhebt sich auch die faule „Romantik" nicht, in die dieser „Naturalismus" umschlägt; auch da nirgends eine entschlossene Flucht aus dem Alltag, nirgends die Sehnsucht nach hohen Träumen um des Träumens willen. Hier wie dort dieselbe Misere.

Jameson hat sicherlich recht damit, daß die allgemeine Unempfindlichkeit eines ausgearteten und überfeinerten Geschlechts für echte menschliche Werte den Verfall der Kunst um die Jahrhundertwende verschuldet hat: was an wirklichen künstlerischen Leistungen hervorgebracht wurde, das zehrte eben noch von den letzten Nachwirkungen des deutschen Idealismus bei uns und im skandinavischen Norden, im übrigen wirkten die geistigen Strömungen der Zeit einer Erfassung des Lebens unter übergreifenden Gesichtspunkten geradewegs entgegen. Aber das gilt von der Dichtung und von der Kunst jener Tage überhaupt und trifft für das Drama nur insofern zu, als die allgemeine Schalheit der Zeit in dieser anspruchsvollen Form und im Bühnenlichte besonders quälend hervortrat. Den letzten Grund, warum

[1] Vgl. B. Diebold, Anarchie im Drama. Frankfurt a. M. 1921. Die eindringendste und förderlichste Kritik des Dramas der Gegenwart.

dies Geschlecht gerade hier versagen mußte, hat Jameson doch noch nicht betont. Das Drama, wie es sich seit den Tagen des Äschylos in Westeuropa entwickelt und gerade in England seine stolzeste Höhe erreicht hat, ist nicht bloß die wirksame Darstellung großer Menschen mit großen Leidenschaften, sondern großer Menschen in ganz bestimmter Situation und in ganz bestimmter Auswirkung ihrer seelischen Kräfte: Drama im eigentlichen Sinne ist undenkbar ohne den Willenskonflikt zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich, mag dieses nun Formen annehmen, welche es wolle. Aber gerade der Wille und vollends die Persönlichkeit wurde ja in dieser Zeit nicht bloß unterschätzt, sondern schließlich geleugnet und damit der stolze Baum der dramatischen Kunst an der Wurzel erfaßt — nur daß die Werkzeuge und die Handwerksmeister der Zeit die Kraft nicht hatten, diese Wurzeln abzulösen und den Baum zu töten. Und noch in unserer heutigen Bühnenliteratur, auf die der Verfasser nicht mehr näher eingeht, kommt das Theater fast nur als die Stätte mimischer Wirkungen in Betracht: satirische oder sentimentale Lebensbilder, lyrische Monologe und Leidensstationen des Ich werden mit allen Mitteln des bewegten Menschenleibes, stimmungsvoller Dekoration und Beleuchtung zu gefühlswirksamer Darstellung gebracht, von der inneren Bewegung des Menschenlebens ist kaum die Rede, weil der Sinn für diese innerliche Bewegtheit in ihrer Einheit verloren gegangen ist[1]. Letzten Endes hängt natürlich auch dies wieder mit der grundsätzlichen Geringschätzung der Persönlichkeit bei dem Geschlecht von gestern zusammen, und da alle Heiligung und höhere Würdigung des Lebens aus der wertenden Persönlichkeit entfließt, so hängt natürlich Jamesons Erklärung für den Verfall des Dramas mit der unsrigen eng zusammen. Auch für ihn offenbart sich eben doch die überlegene Persönlichkeit vorzugsweise im überlegenen Wollen, das sich eben im Bühnenkunstwerk als dramatischer Impuls darstellt.

Jameson ist sich völlig darüber klar, daß es an solchen dramatischen Impulsen in der fraglichen Zeit nicht gefehlt hat und daß sie aus einer anderen Atmosphäre stammten als aus derjenigen der materialistischen Philosophie und des verwässerten Schopenhauerschen Pessimismus. Mit einer gewissen Einseitigkeit, deren Wucht sich aber der Leser nicht wohl entziehen kann, führt er alle diese Gegenströmungen im Drama der Jahrhundertwende auf den Einfluß Nietzsches zurück, auf die Betonung des Willens zur Macht gegenüber dem bloßen Willen zum Leben. Wohl weiß er, daß bei Ibsen von eigentlicher Beeinflußung durch Nietzsche keine Rede sein kann, aber er sieht beide Schulter an Schulter stehen, den einen im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit, den anderen gegen eine falsche Sittlichkeit; und er führt das Dramatisch-Kraftvolle in den Dramen Shaw's und vor allem

[1] Vgl. R. Petsch, Von der Bühnendichtung der jüngsten Vergangenheit. Zeitschrift für Deutschkunde, Bd. 36 (1922). S. 420ff.

Strindbergs auf den deutschen Denker zurück, der seine Zeit über den kleinbürgerlichen Standpunkt hinausreißt, jeden Herdengeist bekämpft und in Schmerz und Kampf die großen bewegenden Kräfte des Lebens schätzen lehrt. Die Kunst, die auf seinen Bahnen daherschreitet, verherrlicht das Leben und schafft es neu im Lichte überquellender Vitalität; die entgegengesetzte Richtung malt es ab wie es ist oder verfälscht es im Lichte der eigenen Lebens- und Willensscheu und durchschneidet damit den Lebensnerv des Dramas. Diesen Mangel an innerer Lebendigkeit kann keine falsche Romantik, kann keine Exaltation des Triebes (wie bei d'Annunzio), keine Wirkung des Grauens (wie bei Maeterlinck), keine soziale oder pathologische Erregung ausgleichen: Nervosität ist kein Ersatz für Kraft, ist aber oft damit verwechselt worden; von Zeit zu Zeit hat sich die Kunst dann immer wieder an Nietzsche über sich selbst vergewissert und noch heute ist das Beste von Nietzsches künstlerischen Hoffnungen und Forderungen unerfüllt, aber des Schweißes der Edlen wert. Freyhans[1] neuerlicher Hinweis auf die dionysisch-ekstatische Tragödie, wie sie in einseitiger Weise freilich Rudolf Pannwitz zu schaffen versucht hat, knüpft hier ganz bewußt an. Aber dieser sozusagen unmittelbare Einfluß Nietzsches auf das Drama ist ganz jung, die früheren Dramatiker verrieten nur in der Auffassung ihrer Gestalten und in der Darstellung des Lebens nach seiner dynamischen Seite, was etwa von dem Propheten des „Übermenschen" auf sie gewirkt hatte.

Jameson sieht eine der stärksten Wurzeln des neuen, realistischen Dramas in der Abwendung der Zeit von der französischen Technik der Sardou und Scribe. Hier war England mit seinem Pinero und H. A. Jones entschieden schlechter daran, als Deutschland, wo schon Hebbel und Anzengruber ihre eigenen einsamen Wege eingeschlagen hatten, und wo andererseits die nötige Leichtigkeit in der Handhabung der französischen Technik fehlte; der mehr oder weniger geschickten Mache eines Lindau und Blumenthal wirkten hier auch künstlerische Bestrebungen wie die des Herzogs von Meiningen und R. Wagners in Bayreuth entgegen. Verhältnismäßig gering blieb der Einfluß der Franzosen in Spanien und Italien: dort wirkte eine romantische, hier eine klassizistische Tradition nach, von echtem dramatischem Leben aber war hier so wenig wie im Norden die Rede. Die Sehnsucht nach einer neuen, eigenen Kunst war überall vorhanden, aber sie wurde durch den Zeitgeist nicht begünstigt. In dieser neuen, entgotteten und um den Reiz der Persönlichkeit gebrachten, um Schönheit und Würde unbekümmerten Welt konnte kein fröhliches dramatisches Leben gedeihen; hier kam es höchstens zu einer unpersönlichen Wiedergabe des Lebens in seiner unerbittlichen Tatsächlichkeit und

[1] Das Drama der Gegenwart (S. Mittler, Berlin 1922), S. 51ff. Vgl. Rudolf Pannwitz, 1) Dionysische Tragödien, 1913. 2) Baldurs Tod, 1919, München-Feldafing, Hans Carl.

niederdrückenden Alltäglichkeit[1]. Schüchterne Ansätze zur Reform des Daseins finden wir etwa bei Shaw und Brieux; auf der andern Seite bleibt dem Dramatiker die Flucht in eine schale Traum- und Märchenwelt mit dem vollen Bewußtsein ihrer Unwirklichkeit; aber von diesen Lebensflüchtigen, wie Maeterlinck und d'Annunzio gingen noch viel weniger dramatische Impulse aus als von denen, die gleich Zola den Tatsachen wenigstens unerschrocken ins Antlitz sehen.

In dem eigentlichen realistischen Drama unterscheidet nun Jameson zwei Hauptphasen, deren zweite durch Ibsen eingeleitet wird. Die erste Phase der Entwicklung bezeichnen jene französischen Dramatiker um André Antoine (seit 1887), die sich im ganzen auf die Darstellung der niederen, schreckensvolleren Schichten des Lebens beschränken; unter allen Künstlern dieser Richtung steht Strindberg weitaus am höchsten. Diese Bewegung wurde immerhin von einem lebendigen Prinzip getragen und konnte wirkliche künstlerische Schöpfungen hervorbringen, wo bisher nur Drahtpuppen auf der Bühne erschienen waren. In breiter ausgreifender Darstellung behandelt Jameson unter dieser Gruppe etwa die Franzosen Becque und Curel, die von stärkerem Nationalgeist erfüllte russische Dramatik eines Ostrovskij[2], Leo Tolstoj und vor allem den früheren Strindberg, in dem er eben den Überwinder dieser Art von Naturalismus sieht. „Seine Tragödien zeigen Ausnahmemenschen im Kampf mit Ausnahmeverhältnissen", moralische und soziale Propaganda liegt ihm so fern, wie leider auch jede humoristische Einstellung gegenüber der Misere des Lebens. Jameson verfolgt die Entwicklung des schwedischen Dichters von seinen romantischen Anfängen bis zu seinen späten, symbolischen Werken, in denen seine dramatische Kraft entschieden nachläßt. Gewiß mit Recht nennt er Strindbergs beste Dramen jene, die sich an die naturalistische Technik halten, ohne doch in dem Jammer des Durchschnittsdaseins stecken zu bleiben. Trotz allem bleibt das Urteil bestehen: „Strindberg hat große Dramen geschrieben, aber es fällt uns schwer, ihn einen großen Dramatiker zu nennen. Seine Bühnendichtung ist einseitig und, mit Ausnahme der historischen und Märchenspiele, pessimistisch im höchsten Sinne des Wortes", pessimistisch ohne weichliches Klagen; letzten Endes weiß er doch keinen andern Rat, als die Verzweiflung. Leben ist Kampf, nicht ums Dasein, sondern um die Macht: das ist auch der Sinn des ewigen Kampfes der Geschlechter, den die meisten seiner Dramen zum Ausdruck bringen. Jameson sieht sehr wohl, wie sich Strindberg hier in seine abweisende Stellung ver-

[1] Jameson nennt als Beispiel Galsworthys "The Silver Box".

[2] Vgl. hierzu Brückner, Russische Literatur (Jedermanns Bücherei, S. 57ff.), Breslau, Hirt, 1922. Eine Reihe der von Jameson behandelten Dramen erschien inzwischen in ausgezeichneten Übersetzungen und mit aufschlußreichen Erläuterungen in Arthur Luthers „Meisterwerken der russischen Bühne". Leipzig, Bibliographisches Institut 1923. Ebenda, in je einem Bande, ausgewählte Dichtungen von Lermontow und von Turgenew, her. v. Luther.

beißt, aber er ist durchaus geneigt, den Dichter durchwegs ernst zu nehmen, etwa in dem Sinne von A. Lieberts tiefgreifende Analyse seiner Weltanschauung und seiner Kunst[1]; nur darf dabei eben nicht übersehen werden, wie schwer Strindbergs tragische Lebensdarstellung durch seine wenn auch vielleicht nicht pathologische, so doch hysterische Art geschädigt wird, die zwischen Großem und Kleinem nicht recht unterscheiden kann und die, im Bestreben, sich über die Mittelmäßigkeit zu erheben, auch bei den kleinsten Nadelstichen des Lebens gleich dämonische Mächte zur Erklärung bemüht. Auch hiervon halten sich ja die naturalistischen Dramen noch am ehesten frei und für Jameson bedeuten Dramen wie etwa „Der Vater", daneben vielleicht „Fräulein Julie" die Gipfelpunkte seines künstlerischen Schaffens, weil hier die stärksten, überindividuellen, persönlichen Energien in Wirksamkeit treten. Um so schroffer lehnt er die große Masse der symbolischen Spiele aus Strindbergs Alter ab. „Das ist dumm, ich will nach Hause gehen", sagt die kleine Thyra in „Advent" und Jameson ist bereit, dies Wort zu verallgemeinern. Er verschließt sich nicht gegen die dichterische Schönheit des „Traumspiels", aber „die Wirklichkeit fesselt die Phantasie und die Phantasie stört die Wirklichkeit"; das Ganze leidet darunter, daß es nicht phantastisch genug ist. Um so höher steht dann wieder der erste Teil des „Totentanzes" mit seiner ungeheuerlich gesteigerten Realität des Elends und des menschlichen Lebenswehs.

Alles in allem genommen, läßt uns das ältere naturalistische Drama kalt, weil es die Welt entseelt und ihrer eigenen Schönheit entkleidet hat, um uns mit den Träbern der „Wirklichkeit" abzuspeisen. Auch wer, wie Björnson, dies Dunkel vermeiden will, kommt, wenn er sich im Ausmaß der Personen und der Verhältnisse zu dicht an die Wirklichkeit hält, nicht über Durchschnittsleistungen hinaus, darum steht unter allen seinen Werken der erste Teil „Über unsre Kraft" für Jameson am höchsten.

Eine ganz neue Wendung aber bedeutet Ibsens Drama: allen seinen Zeitgenossen weit überlegen an künstlerisch-darstellerischer Kraft, bringt der nordische Dichter zugleich eine viel höhere Auffassung von Charakter und Handlung mit als sie. Alle diese Qualitäten sieht Jameson zu höchster Harmonie vereint in „Rosmersholm". Für die inneren Widersprüche gerade dieses Dramas ist er gewissermaßen blind, während er die mangelnde Lebendigkeit, den dozierenden Ton des Dr. Stockmann im „Volksfeind" ganz richtig betont. Der letzten Phase in Ibsens Entwicklung steht er wieder mit tiefem Mißtrauen gegenüber und vor allem der Epilog scheint ihm durch seine symbolistische Technik um die reine künstlerische Geschlossenheit wie um die rechte menschliche Bedeutsamkeit gebracht; überhaupt liegt für

[1] Berlin, A. Collignon. Zur medizinischen Beurteilung vgl. jetzt vor allem K. Jaspers, Strindberg und van Gogh. Leipzig, Bircker, 1922.

ihn Ibsens überragende Bedeutung weder in seiner meisterlich gehandhabten Technik noch in den von ihm vertretenen Gedanken (etwa der Erblichkeit, die Emanzipation des Individuums usw.), noch auch in der rein dichterischen Schönheit etwa des „Brand“ oder „Peer Gynt“. Ibsens „größte Leistung“ sieht er in dem Rhythmus von Charakter und Handlung, woraus das Drama in seinen vollendetsten Werken zusammengewoben ist; hier vereint sich eine anschauende Erkenntnis der menschlichen Seele mit dramatischen Können, und beides zusammen erzeugt Charaktere, die sich unter vollkommener Übereinstimmung mit der äußeren Handlung und den Umständen vor uns enthüllen. Jedes der großen Dramen Ibsens ist „ein organisches Ganze, dessen Leib die Handlung, dessen Seele die geistige Bewegung darstellt“. Die Menschen, die er schafft, sind selten von jener freien, dionysischen Art, die das zerbrochene Leben rings um sich her aus eigener Kraft wieder aufbauen könnte; die meisten sterben daran, daß sie der Wahrheit ins Gesicht schauen müssen und nicht stark genug sind, sie zu tragen; aber schon der bloße Anblick der Wahrheit erhebt sie über den Durchschnitt und gibt ihnen ihre poetisch-dramatische Größe: sie sind Vertreter eines überzeitlichen, eines ewigen Menschentyps, dessen vollendete Darstellung ein Gott dem nordischen Künstler verliehen hat.

Neben Ibsen her läuft nun die große Schar derer, die mit seinen Mitteln zu arbeiten suchen, Leute vom Range der Pinero und Jones oder unseres Sudermann; daneben eine kleinere Gruppe von selbständigen Geistern, die über den Meister hinauszukommen suchten, vor allen anderen B. Shaw und G. Hauptmann. Alles in allem genommen zeigt sich Ibsens segensreicher Einfluß auf die realistischen Dramatiker vor allem darin, daß er sie vor ihren eigenen Konsequenzen, vor dem Ersticken in der öden Wirklichkeitsmalerei bewahrt. Freilich hat auch die Problemdichtung, die nun auf seinen Spuren einhergeht, ihre künstlerischen Gefahren. Nur zu bald wird die Persönlichkeit ausgeschaltet und der Konflikt spielt sich zwischen mechanischen Kräften oder seelenlosen Verhältnissen ab; und was von den konsequenten Realisten gilt, das stimmt auch für die „romantische“ Gegenbewegung: auch ihren Symbolen liegt ja doch nichts Wirkliches, Bedeutendes, Mitreißendes zugrunde: Reaktionen auf äußere Reize und auf Schicksalsschläge überall, nirgends aber kräftiges Sichwehren, nirgends die Kraft zur Neuschöpfung. Glücks genug, wenn der Dramatiker sozusagen als Reformer auftritt. Auf dem Wege dahin bezeichnet Oskar Wilde für unseren Kritiker eine Art Zwischenspiel. Ohne seine eigentlich dramatische Kraft irgend zu überschätzen, behandelt ihn Jameson mit außerordentlicher Liebe und rühmt das „Gesellschaftsstück Wildes als das höchste in seiner Art“, technisch reifer als das der Franzosen, geistig von unleugbarer Höhe. Wilde hat keine echte Tragödie geschaffen (seine „Herzogin von Padua“ nennt Jame-

son selbst nur ein Puppenspiel), und ebenso wenig eine hohe Komödie im Sinne Molières; aber er ist unbestittener Meister in einem „Drama zweiter Ordnung" sozusagen, einem Drama, das gern mit Gedanken spielt, ja sie in verschwenderischer Fülle ausstreuen kann, das dem Cant der englischen Gesellschaft mit scharfem Spott zu Leibe geht, aber niemals philosophische Ansprüche erhebt und den Inhalt immer der künstlerischen Wirkung unterordnet. Was ihn vor allen seinen Zeitgenossen auszeichnet, ist sein urgesunder Sinn für das Theater, dem er jede andere Wirkung aufopfert.

Die zweite Phase des eigentlichen Realismus, wie sie Jameson auffaßt, teilt mit Ibsen vor allem die kritisch-angreiferische Haltung gegenüber allen überlieferten Wertungen auf religiösem, sozialem und geistigem Gebiete. Nur gelangt das Drama über diese kritische Darstellung nicht zu jener selbstverständlichen Lebendigkeit, die Ibsens Gestalten uns menschlich nahe bringt. Auch ein Bernhard Shaw verrennt sich so tief in der Empörung gegen die gesellschaftlichen „Anschauungen", daß er oft ganz im dramatisierten Traktat stecken bleibt. Nicht die Menschen, sondern die Theorien kämpfen miteinander und die Dialektik des Gedankens wird an der äußerlichen Bewegung der Figuren nur angedeutet. Aber wie als Künstler, so versagt Shaw zuletzt doch auch als Denker. Bewunderungswürdig klar und scharf, wo er angreift, wird er verworren und schwankend, wo er Eigenes geben will. Unter dieser doppelten Unvollkommenheit aber leiden vor allem seine dramatischen Charaktere: „Auf die Schöpfung seiner Männer und Frauen hat er viel Witz und wenig Humor verwandt; viel Spott und wenig Ironie; viel Scharfsinn und wenig bleibende Wahrheiten; wenig Schönheit, viel Beobachtung und kaum irgendetwas von Inspiration." Sein Ehrentitel bleibt sein offener Kampf gegen Heuchelei und Ungerechtigkeit, in dessen Dienst er eben sein „Ideendrama" stellt. Nur fragt es sich, ob ein „Ideendrama" in diesem Sinne überhaupt lebensfähig sei. Freilich zeigt ein Blick auf die programmatischen Dichtungen von Brieux sofort die starke Überlegenheit B. Shaws, denn dem Franzosen fehlt schlechtweg alles Schöpferische. Vor allem auch jener Esprit, der uns immer wieder bei Shaw festhält. „Ohne große Charaktere, ohne Schönheit des Baues, ohne Witz und geistige Tiefe, beruht unser Interesse an Brieux' Drama einzig und allein auf seiner Darstellung sozialer und persönlicher Übel", d. h. auf dem Stoff! Fehlt es ihm an dichterischer Imaginationskraft überhaupt, so leidet Wedekind, den Jameson als Dritten in der Reihe dieser nachibsenschen Reformer nennt, an der Fähigkeit zur Ablösung des dramatischen Gebildes von der eigenen Person. Mit scharfem Blick durchschaut der englische Kritiker das Gewollte und Überhitzte in seiner Produktion, das ihn nicht mehr zum ruhigen Gestalten kommen ließ, seitdem ihm in „Frühlings Erwachen" beinahe eine echte Tragödie von hoher Schönheit in einzelnen Szenen und Gestalten gelungen

war. Aber auch dieser verheißungsvolle Erstling kommt über eine Reihe dramatischer Episoden nicht hinaus und alles andere ist „formlos, undramatisch".

Immerhin ist doch auch Wedekinds Werk von starkem persönlichen Geiste durchweht, während es Galsworthy bei aller dramatischen Sauberkeit (vor allem in seinem Arbeiterdrama "Strife") nicht über einen mehr zwischen den Worten und Szenen leise ertönenden Sehnsuchtsruf nach reiner Menschlichkeit, nicht über ein müdes Lächeln und freundliches Verstehen für alles Menschliche (am schönsten ausgedrückt in „Pigeon") gebracht hat. Weit höher schätzt mit Fug und Recht Jameson unsern Gerhart Hauptmann als — Dichter, den er anderwärts dem „Charlatan" Sudermann scharf gegenüberstellt. Aber die zarte Schönheit seiner Naturschilderungen geht dem Zuschauer verloren und eine Fülle von Feinheiten seines Dialogs wirkt besser auf den Leser als auf den Zuschauer. Eigentlich spricht er doch Hauptmann jeden Theatersinn, jede unmittelbare Wirkung auf das Bühnenpublikum ab. Das ist weit übers Ziel hinausgeschossen und stimmt wenig zu den stolzesten Erinnerungen unserer eigenen Jugend, da jedes neue Hauptmanndrama wie eine Offenbarung auf uns wirkte und sich nicht bloß die Snobs in die zahlreichen Aufführungen hineindrängten. Richtig aber ist die Beobachtung, daß Hauptmanns Wirkung verhältnismäßig am geringsten ist, wo er unter der Einwirkung anderer Meister steht, wie z. B. unter demjenigen Ibsens in den „Einsamen Menschen", während ihm mit den „Webern" beinahe die Schaffung einer neuen dramatischen Form gelungen wäre. Nur ist der Dichter leider auf diesem Wege nicht fortgeschritten, sondern hat sich alsbald dem Märchendrama zugewandt, auch hierin ein Sohn seiner Zeit und — seines Volkes. Denn alles in allem, gibt Jameson zu, ist der konsequente Realismus dem germanischen Geiste eigentlich fremd. Darum war seine Zeit bei uns schon vorüber, als in Frankreich noch Hervieu treufleißige Bilder nach der Wirklichkeit zeichnete.

Eine eigene Note schlägt dann wieder Schnitzler an mit der müden, milden Stimmung des vornehmen Wien in seiner letzten Glanzzeit. Im Grunde findet Jameson die Bilder des „Anatol" trivial, aber aus ihnen spreche der Dichter mit seiner ganz eigenen Lebensanschauung zu uns, und in „Liebelei" habe er seine Traurigkeit einmal zu wirklich tragischem Leide zu steigern gewußt.

Neben diesen Dichtern von eigenem Ton stehen die Geschäftsleute vom Range Sudermanns, dessen Stücke „Meisterwerke des Aufbaus" sind, aber so etwas wie Gedanken und Tiefe nur vortäuschen und zuletzt mit dem Schein von Keckheiten zu wirken versuchen. Dem geschickten Techniker wird Jameson vollauf gerecht. Er betont die Geschicklichkeit, mit der er seine Magda eine große Pose nach der andern einnehmen läßt — nur, fügt er hinzu „tut sie das ganze Stück hindurch nichts und ist nichts in sich selbst". Sie wird von anderen

bestimmt und in dem Augenblick, wo sie uns einmal menschlich packen will durch den Kampf um ihr Kind, glauben wir ihr schon längst nicht mehr. Kurz, „der Bühnensinn eines Meisters ist verbraucht im Dienste von Gedanken zweiten Ranges." Schade, daß der sonst so scharf blickende Kritiker auch die drei Einakter „Morituri" in Bausch und Bogen als langweilig abtut, ohne der starken theatralischen Werte des „Fritzchen" zu gedenken, die Kainz überwältigend hervorzuheben wußte. Frei von Sudermanns Effekthascherei ist der hochverdiente englische Theatermann Granville Barker, aber dafür hat er auch „überhaupt keinen Effekt" zu verzeichnen. Wir steigen herab zur Masse der Dramenschreiber, unter denen z. B. Hartleben flüchtig — zu flüchtig abgetan wird, während Maxim Gorkis „Nachtasyl" immerhin dramatische Wirkungen im Sinne Jamesons zugestanden werden. Auch gegen diese zweite Phase des realistischen Dramas, wie sie etwa noch durch den Holländer Heijermans vertreten wird, regt sich nun die romantische Reaktion.

Romantisch ist die Gegenbewegung in doppeltem Sinne. Jameson unterscheidet zwischen einem künstlichen „Symbolismus", der, guten Teils rein dekorativ, sich selten zum Ausdruck einer mystischen Weltanschauung erhebt, und einer Benutzung romantischer, märchenhafter Stoffe und Motive, die „mit einem reichen Gewande die eigene Blöße verhüllen". Daß beide Arten romantischer Technik oft genug und zumal bei geringeren Geistern so äußerlich angewandt wurden, ist nicht zu leugnen, doch wird Jameson ihren außerordentlichen Stimmungswerten nicht gerecht; wir gehören nicht zu jenen, die in der Stimmung vollgültigen Ersatz für zerfließende Charaktere und eine schlechtgebaute Handlung, vor allem für mangelnde dramatische Erregungen sehen, aber ein guter Teil der jüngeren Bühnendichter hat sich nun einmal vorzugsweise um solche Stimmungskunst bemüht und mindestens verfeinerte Ausdrucksmittel für ein Drama der Zukunft damit geschaffen. Übrigens bleibt sich Jameson bewußt, wie schwer jene beiden Arten „Romantik" voneinander zu scheiden sind und daß z. B. Maeterlinck eine wie die andere zu meistern sucht. Unser Kritiker weist mit Recht jeden Anspruch der symbolistischen Erstlinge des belgischen Dichters auf „Mystik" energisch zurück; von einer mystischen Weltanschauung ist keine Rede, die symbolischen Mittel sollen nur die in jeder Menschenseele verborgenen Regungen zum Ausdruck bringen und jene trübe Schicksalsstimmung erzeugen, der gegenüber sich der Mensch nur in der Resignation „behaupten" kann. Historische Romantik zeigt die „Monna Vanna", die an Lebenswahrheit weit hinter seinen Märchendramen zurücksteht. In diesen offenbart sich seine ganze Kunst in höchster Einfalt, da herrscht eine „neue dramatische Lebensschau und die innersten Regungen der Seele setzen sich in Musik um. Vergebens aber suchen wir nach Kraft, nach der Steigerung des Lebens, nach mystischem Glauben oder irgendeiner

tiefen Lebensweisheit, denn sie sind nicht da!“ Mit Recht weist übrigens Jameson darauf hin, daß jede echte, große Kunst an sich symbolisch wirkt, indem sie übergreifende, dauernde Typen hinstellt; der betonte Symbolismus der Jahrhundertwende aber will nicht das Dauernde im Wechsel des Lebens herausheben, sondern von der Außenseite des Lebens auf einen inneren Kern vorstoßen. Unser Kritiker sieht mit scharfem Blick die Gefahren einer solchen „pantheistischen“ Einstellung: die Außenwelt als Symbol eines Innerlichen weist schließlich auf ein Seiendes zurück, das Drama aber ist durchaus auf die Darstellung des Werdens angewiesen; es ist tatsächlich sehr schwer, dramatische Bewegungen auf der Bühne zum Symbol für ewige Wahrheiten auf einem höheren Niveau der Wirklichkeit auszugestalten: dazu sind die Vorgänge des äußeren Lebens viel zu kompliziert. Und vor allem widerspricht der funktionelle Charakter des Dramas jedem dinglich-substantiellen, metaphysischen „Gehalt“. Tatsächlich schaffen denn auch die meisten symbolischen Dramatiker keine Doppelwelt genauer Entsprechungen, sondern verweisen einfach von Fall zu Fall auf mehr oder weniger willkürlich gewählte Zeichen mit einem verborgenen Sinn. Im günstigsten Falle stehen diese Zeichen in einem derartigen Zusammenhang untereinander, daß wir wenigstens mit dem Gefühl immer wieder auf einen letzten Zusammenhang hingewiesen werden, der uns geistig nicht aufgewiesen werden kann. Im übrigen finden wir eben nur Gelegenheitssymbole, die uns entweder gedeutet werden müssen oder deren Deutung konventionell nahe liegt, wie bei den Wappentieren in Carl Hauptmanns „Tedeum“; oder die symbolischen Gestalten sagen überhaupt nichts, als daß der Dichter gern noch an etwas mehr glauben möchte, als an die reale Welt. Aber auch diese eigentlich „leeren“ Symbole in Strindbergs „Advent“ usw. stehen doch wieder in Verbindung mit unsern sittlichen und religiösen Begriffen und sollen letzten Endes grausige Stimmungen des Schauers vor dem Weltgericht usw. erzeugen. Im übrigen mag Jameson recht haben, daß z. B. bei Remy de Gourmont der Symbolismus tatsächlich rein dekorativ bleibt. Auch Verhaerens Gestalten bleiben unwirklich, ihre Sprache und ihre Gefühle sind verzerrt und ohne Überzeugungskraft. In seinen Symbolen überschlagen sich die Vorstellungen eines verworrenen Geistes. Wirkliche poetische Größe gesteht Jameson unter allen Symbolisten nur zweien zu: dem Iren J. M. Synge und dem Deutschen H. v. Hofmannsthal, dem er mit noch größerer Neigung entgegenkommt als Hauptmann oder Schnitzler. Auch in seinen Dramen lebt der ganze Zauber von Wien („wie es war, ehe der Krieg ihm den Dolch in die Brust stach und der Friede es an seinen Wunden verblutend liegen ließ“!). Dennoch bleibt er sich bewußt, daß dieser höchst musikalische Dichter im Grunde kein Dramatiker ist. Worin die Wirkung seiner Szenen auf dem Theater besteht, vermag gerade er nicht zu sagen, aber er legt auch den Finger

auf die inneren Widersprüche in Hofmannsthals Griechendramen, die eben nur in einzelnen Auftritten eine außerordentliche Wirkung hervorbringen.

Eine ganz eigene Richtung hat das Drama in derselben Zeitspanne in den südlichen Ländern genommen. In Italien und Spanien hat es nie ganz an realistischer Kunst gefehlt, so daß die vom Norden kommende Welle nichts durchweg Neues brachte und keine Literaturrevolution hervorrief: andererseits waren aber die heimischen Überlieferungen noch zu stark und neben den nie ganz erloschenen Nachwirkungen des französischen Konversationsstückes regte sich schon viel zu stark das Verlangen nach einer recht eigentlich nationalen Bühne, als daß ein soziales Drama im nordischen Sinne sich hätte behaupten können: nur der Spanier Dicenta hat sich auf diesem Gebiete bestätigt, ohne eigentlich Schule zu machen. Dem einen wie dem andern Lande fehlte ein wirklich führendes dramatisches Genie, das die mancherlei Fäden zusammenfassen und ein neues nationales Theater schaffen konnte. Daß D'Annunzio nicht für solche Führerrolle geboren ist, weist Jameson in eingehender, vorzugsweise ironischer Darstellung nach: faustdicke Sensation und sinnliche Reize sollen bei ihm die mangelnde dramatische Kraft ersetzen. Neben ihm steht E. A. Butti, der ihn an geistiger Tiefe weit überragt, an poetischen Reizen aber weit hinter ihm zurücksteht. Eine weit interessantere Erscheinung ist der Spanier Echegaray: neben Komödien im Stile von Dumas und Tragödien, die nur allzu treu nach Calderon das seelische Leben schablonisieren, bringt er Neues, ein Problemdrama von ganz eigener Art: soziale und psychologische Fragen nach der Art der „Freien Bühne" Antoines, behandelt in der mechanischen Technik Scribes, und das Ganze für seine Landsleute schmackhaft gemacht durch aufregende Szenen und mitreißende Leidenschaften. So entsteht eine neue Art von Melodrama, das freilich keinem der darin „vereinigten" Elemente wahrhaft gerecht werden kann.

Nur in Rußland steht man der westlichen Kultur frei genug gegenüber und wird stark genug von eigenen Fragen bewegt, um nach neuen Formen des Dramas zu suchen. Eine tiefe und freie, wenn auch durchaus trübe Auffassung des Lebens spricht sich in den Dramen von Tschechow aus, dem typischen Vertreter der russischen Intelligenz der Übergangszeit mit ihren schweren Enttäuschungen beim Tode Alexanders II. Auch er ringt, wie Ibsen, nach einem Lichtblick im trüben Alltag und möchte den Glauben an eine bessere Zukunft festhalten, ohne daß es ihm gelänge, diese Hoffnung irgendwie glaubhaft zu machen. Im grauen Einerlei des Diesseits zerfließen denn auch schließlich seine Charaktere und damit löst sich das Drama wieder auf in eine Reihe wirksamer Szenen, die den Rhythmus des Lebens zu spiegeln und sich über eine gemeine Naturnachahmung zu erheben suchen. Wir verstehen, daß dieser „höhere Realismus" ganz nach

dem Herzen Jamesons ist, obwohl er sich der Schwäche des Dichters bewußt bleibt. „Er ist kein großer Dramatiker, aber bei allen ihren Fehlern stehen seine Stücke auf der Schwelle des Dramas der Zukunft.“ Neben ihm kommt das Dekadenzdrama eines Soloput usw. kaum mehr in Betracht.

Soweit Jamesons kritische Übersicht. Mag man seiner Auffassung des „Eigentlich Dramatischen“ beipflichten oder, wie wir es taten, seine Vorbehalte machen, im großen ganzen wird man seiner Auffassung des „naturalistischen Dramas“ als einer Übergangserscheinung zustimmen und anerkennen müssen, daß er im einzelnen Licht und Schatten gerecht verteilt hat. Daß ihm die Eigenwerte des deutschen Dramas in jener Zeit oft genug verschlossen bleiben, erklärt sich aus seiner ganzen Einstellung. Peinlicher wirkt es, daß er Dichtern von dem Range Gerhart Hauptmanns weniger Liebe und Aufmerksamkeit widmet, als manchem französischen Dramenschreiber, dessen Mittelmäßigkeit er selber zugesteht. Im großen ganzen aber wirkt seine Darstellung wohltuend durch ihre Unvoreingenommenheit und wir bedauern nur, daß der Verfasser die Linien nicht kräftig durchgezogen hat, die das Drama des behandelten Zeitraumes mit demjenigen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart verbinden.

2.

Goethe in Klingers Werken.

Von Dr. **Hanna Hellmann, Frankfurt a. M.**

Tieck in seiner Einleitung zu den „Gesammelten Schriften von Lenz“[1] erkennt in dem Doktor in Klingers „Leidendem Weib“ (er schreibt das Werk irrtümlicherweise Lenz zu), das Porträt von Goethe. Es ist jener Ausdruck der Hingerissenheit „Den könnt ihr nun wieder alle nicht fassen. Der erste von den Menschen den ich je gesehen. Der alleinige, mit dem ich seyn kann. Der trägt Sachen in seinem Busen. Die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war[2].“ Darüber hinaus hat man Goethes Züge nirgends in Klingers Gestalten gefunden[3], und so hätte nur die Zeit der ersten Freundschaft, nicht aber die hohe Zeit des Glücks mit Goethe in Weimar; die Enttäuschung dann und Bitterkeit nach dem Bruch und der Verbannung aus Weimar und alle Wandlungen und Schwankungen, die die Beziehungen Klingers zu Goethe durchgemacht haben, Ausdruck in Klingers Werken gefunden. Während also Klinger noch 1811 die erste Annäherung Goethes ergreift, um zu versuchen, das Weimarer Geschehen endgültig abzutun — „So sey also noch an den 60 berührt,

---

[1] Berlin 1828, Vorrede S. CXXII.

[2] „Das leidende Weib“ II, 3.

[3] Von Oskar Erdmanns Deutungen für „Sturm und Drang“ wird noch zu sprechen sein; jedenfalls gibt es dort keine Darstellung Goethes.

was nach den 20 geschehen, und für immer abgetan[1].“ — und damit unverkennbar wird, daß das Erlebnis nie aufgehört hat, ihn qualvoll zu beschäftigen, hätte er in seinen Schriften, die er selbst als Ausweg für seinen Dämon empfand, den Versuch nie unternommen, die Schicksalswendung durch Goethe und Weimar darzustellen. Eine sehr unwahrscheinliche und auch wirklich eine falsche Annahme[2]. Es wird nachzuweisen sein, daß die Begeisterung für Goethe in der ersten Zeit in Weimar, noch über der Begeisterung der ersten Freundschaft, ihren Niederschlag in Szenen des III. und des letzten Aktes des Simsone Grisaldo gefunden; daß die Erschütterung Klingers, als er die Ursachen erfuhr, die das Herz Goethes ihm entfremdet, im Derwisch sich ausspricht und die späteren Reflexionen, Selbstbeurteilungen und Goethe-Beurteilungen in „Mahals Reisen vor der Sündflut“ und im „Kettenträger“[3] zu erkennen sind. Dabei zeigt sich die Einstellung zu Goethe im selben Maße ungleich, wie sie aus Klingers Briefen sich dartut; in den „Reisen“ alles verzerrt gesehen, der Ausdruck eines im Tiefsten Verwundeten, der die Wunde nie verwinden kann und dem Überlegenen, Hochgestiegenen sein sittliches höheres Bewußtsein entgegensetzt — wie es ganz theoretisch in „Weltmann und Dichter“ geschieht, den Klinger selbst als die Auseinandersetzung der Grundsätze, auf denen seine Existenz beruht, mit den Grundsätzen einer Existenz wie der Goetheschen[4] — bezeichnet hat. Im „Kettenträger“ vom Glanz der alten Liebe und Bewunderung Goethes Bild wieder zugetragen und das Erlebnis von Weimar als eine der notwendigen Erfahrungen seiner Natur aufgenommen, in das Verständnis der eigenen Entwicklung, der Notwendigkeit des eigenen Schicksals eingestellt, wie es der Grundauffassung und Absicht dieses Buches entspricht.

Außer den Beweisgründen, die jedes Werk in der Richtung des hier zu gebenden Beweises enthält, stützen die Beweise sich auch gegenseitig durch übereinstimmende Züge aus den verschiedenen Werken.

Simsone Grisaldo.

Die Klinger-Forschung betrachtet den Simsone Grisaldo als in Darmstadt abgeschlossen. Zweifellos sind große Partien in Darmstadt geschrieben und das Drama ist 1776, also noch im Jahre von

---

[1] An Goethe 13. Dez. 1811 (Rieger „F. M. Klinger, Zugabe zum zweiten Teil“ S. 145).

[2] Julius Kühn („Der junge Goethe im Spiegel der Dichtung seiner Zeit“, Heidelberg 1912) glaubt, da er Goethe in späteren Werken von „Sturm und Drang“ nicht findet, annehmen zu sollen, daß sich das mit dem Verschwinden Goethes aus dem Lebenskreis der Genossen erklärt; wobei auf die Nachwirkung des Erlebnisses keine Rücksicht genommen ist.

[3] Für Klingers Autorschaft des „Kettenträger“ vgl. Hanna Hellmann „Der Kettenträger ein Roman von Klinger“, Euphorion Bd. 24, Heft 3.

[4] Brief vom 3. III. 98. Rieger a. a. O. S. 39, vgl. auch S. 22, 26, 34, 36, 38, 83, 117, 129, 133, für die Urteile Klingers über Goethe in Klingers Briefen.

Klingers Aufenthalt in Weimar erschienen; immerhin erwähnt es Wieland als Neuerscheinung erst am 14. Okt. in einem Briefe an Merck („Von diesem unerschöpflichen Genie ist schon wieder ein neues Schauspiel, ich weiß den Titel nicht mehr, voll Maurischer und Spanischer Könige herausgekommen") und für Klinger, der mit unglaublicher Schnelligkeit empfangene Eindrücke verarbeitet, bleibt Raum genug für die dichterische Verwertung der Eindrücke des Wiedersehens mit Goethe. Im Brief vom 27. Mai schreibt Klinger (an Kayser) „Da trabte mein Rieß Grisaldo vor meinen Augen! o weh! Schaz und bin ich nicht auch ohne Dich und ihn! Ebenso weit, ebenso hoffnungslos und nicht absehend wies werde. Gestern schrieb mir Goethes liebe Mutter, von welcher ich manchmal noch was von Goethe erfahr —" und die zitierte Briefstelle der Mutter Goethes beginnt: „Der Doctor ist Vergnügt und Wohl in seinem Weimar". Ende Juni ist Klinger in Weimar. Von hier aus könnte es nahe liegen, den Briefabschnit Klingers und dann den ganzen Grisaldo auf Goethe zu beziehen[1], aber die ganze Charakterzeichnung widerstreitet. Der Grisaldo des I. Aktes entspricht vollkommen Klingers Selbstempfindung, und seine Lebensführung liegt durchaus im Bereich von Klingers eigener Existenz. Den leidenschaftlichen Kampf, sich von geliebten Banden loszureißen, um zu seiner Bestimmung zu kommen und zu seinem König, der den Schluß des I. Aktes ausmacht und der bei aller Übersteigerung so voll Wahrheit der Empfindung ist, daß es selbsterlebt sein muß, möchte auf das Losreißen aus Darmstädter Verhältnissen zu beziehen sein[2]. In der Szene Malvizino-Grisaldo des III. Aktes (II. Szene) sehe ich Klinger in Weimar neben Goethe, nicht in der ganzen Wechselrede dieser Szene, aber in den neu zum Charakterbild Grisaldos hinzugefügten Zügen; denn da sind Linien, die, außerhalb der Existenz von Klinger, aus dem Anschauen von Goethes Existenz und zum Teil aus Worten von Goethe erklärt werden müssen. Wie konnte Klinger sich selbst in dieser fast heiligen Ruhe des Grisaldo darstellen, der im ersten Brief aus Weimar von sich sagte „Sie wollen mich hier heilen und zu Ruhe bringen" und bald darauf seine anhaltende selbstzerstörende Unruhe sich in den

[1] Gervinus „National-Literatur der Deutschen" hat eine Bemerkung in dieser Hinsicht gegeben, ohne damit Zustimmung finden zu können. „In Simsone Grisaldo sieht die Hauptfigur wie ein Portrait Goethes aus, ein kastilischer Held, dem nur die Mädchen gefährlich sind, denen er sich leichtsinnig hingibt und entzieht, ein Gegensatz gegen die Philister und die Menschen ohne Seelenempfängnis um ihn her." (Gervinus Bd. V, S. 584). Vermeil, Le Simsone Grisald de F. M. Klinger (Paris 1913), hat, wie ich den Anmerkungen zur Neuausgabe von Klingers Diamantischen Jugendwerken (Leipzig 1913) entnehme, die Auffassung von Gervinus übernommen. Das Buch von Vermeil habe ich mir nicht zugänglich machen können.

[2] Das Wechselnde der Beziehungen zu den Frauen, das Gervinus für Goethesche Charakteristik nimmt, entspricht durchaus den Schilderungen im „Orpheus" und den Berichten, die Klinger in seinen Briefen von seinen verschiedenen Erlebnissen gibt.

Briefen und in „Sturm und Drang“ aussprechen läßt. Klinger lebt in dieser Szene in der Heftigkeit des Malvizino, vor allem in der Heftigkeit seiner Hingabe an Goethe. Die Briefe geben die Parallelstellen. Klinger an Schleiermacher (1. Brief) „Hier sah ich und seh ich täglich, daß wirklich über Goethe sich so wenig sagen läßt als man eigentlich über den Sohn Gottes sagen sollte, wenn man ihm glaubt. Und so will ich auch schweigen. Er stickt in politischen Geschäften und hat diesem Land genutzt und tut Sachen — wie soll man ihn nennen? — — — Goethe — — ist des Landes Heil. — — Klinger an Kayser (1. Brief). „Goethe ist so groß in seinem politischen Leben, daß wirs nicht begreifen.“ — Malvizino zu Grisaldo „Grisaldo, ich bin ein rauher, schlechter Mensch. Aber Gott im Himmel sey Dank, der mir einen Punkt in die Brust schrieb, worinn ich einen Strahl deines Wesens rein auffangen kann, mich dabey zu stärken und zu wärmen. O Grisaldo! Und wer Dich ganz erkennte: Ich meyn schon jetzt ich wär einer Verklärung nah[1].“ Mit dieser Huldigung für Goethe zusammen geht die damals fast alle Freunde Goethes beschäftigende Frage: „Ist Weimar und der Hof und alle politische Arbeit nicht doch ein Verlust für sein Genie, eine Verschwendung seiner Kraft; was kann er davon haben[2]?“ Im Grisaldo frägt Malvizino „Aber was hast Du nun von all dem? Sag denn nur!“ Und Grisaldo antwortet mit Worten

[1] Auch mit der Art Klingers, über Wieland zu schreiben, finden sich Parallelstellen im Grisaldo; so nah bei Goethe wie er damals Wieland sah, widerlegt das nicht die hier gegebene Goethe-Hypothese, sondern bestätigt nur die Entstehungszeit bestimmter Szenen in Weimar. So Klinger im Brief an Schleiermacher (von Rieger 16. Juni datiert). „Wieland ist immer der große, simple Mensch. Ich könnte die Kerls alle zusammen binden und in nächsten Abgrund schleudern — aber er achtet ihrer nicht, auch sind sie alle zu klein — und fernher zieht sich langsam ihr Verderben zusammen und wehe ihnen dann!“ Grisaldo „Malvizino, ich weiß es lang. Laß sie nur schaffen und arbeiten, ich komm ihnen über den Hals, eh sie sichs versehen, wie immer. Und wenn ich sie am Ende nicht noch alle zusammenkupple, wie räudige Hunde ins Wasser werfe —.“ Antwort aber ist das auf die Mitteilung: „Und wenn ich dir sag, daß sie nichts weniger vorhaben, als wirklich König zu seyn, und dieses Schattenbild von Majestät wirklich in die Gruft zu jagen.“ Wenn damit die seltsame Umstricktheit des jungen Königs aufgewiesen wird, so steht das in merkwürdiger Übereinstimmung mit einer verworrenen Intrigue, von der Bertuch in zwei Briefen an Gleim berichtet. (Bertuchs Briefe an Gleim. Zur Geschichte des Weimarer Hofes mitgeteilt von H. Pröhle, Grenzboten 1881, I. Brief vom 25. Jan. 75: „Denken Sie sich den Grafen Goertz als einen äußerst stolzen und ehrsüchtigen Menschen, als den ausgelerntesten Hypokraten .... und als einen Mann, der neben der Sucht sich zu bereichern, keine geringere Absicht hat, als hinter der Szene selbst Herzog zu sein. In diesen Händen liegt Carl August, fühlt und sieht nicht, daß er auf einem Spinnenwebe über einem Abgrunde schwebt.“ 5. Juli: „Wieland hat gekämpft wie ein Halbgott, das Herz des armen verstrickten Carl August aus den Netzen eines gefährlichen Mannes heraus zu arbeiten.“

[2] So Wieland an Lavater, T. II, 76: „Aber o wie viel mehr könnte, würde der herrliche Geist tun, wenn er nicht in dies unser Chaos gesunken wäre aus welchem er doch — mit allem seinem Willen, aller seiner Kraft — doch keine leidliche Welt schaffen wird.“

die wir aus Goethes Gesinnung und zum Teil aus Goethes Briefen kennen. „Geh doch und sey ruhig! Genug hab ich. Daß es doch keiner einsieht — — — Ungläubige! Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder seht —. Ich hab genug, sag ich Dir, in der Beständigkeit meines Herzens. In der Wenigkeit meines Begehrens. In der Gewißheit meiner immer wachsenden Stärke des Lebens und des Geistes. Ich verschoß in meiner Jugend Zeit und Kräfte blindlings hin — — war unausstehlich.“ Dazu Goethe in Briefen aus dieser Zeit. An Kayser: „So ihr stille wäret, würde euch geholfen.“ An die Mutter: „Da ich unleidlich war, da mich nichts plagte.“ An Johanna Fahlmer: „Ist doch immer besser als das untätige Leben zu Hause, wo ich mit der größten Lust nichts tun kann.“ An die Mutter: „Merck und mehrere beurteilen meinen Zustand ganz falsch, sie sehen das nur, was ich aufopfere, und nicht was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich so viel hingebe. . . . . Ich habe alles, was ein Mensch verlangen kann, ein Leben, in dem ich mich täglich übe und täglich wachse.“

Das neue Goethe-Erlebnis Klingers in Weimar; nach Zweifeln an Goethe nun von neuem die Überwältigtheit durch seine Größe und seine Güte hat aber noch eine andere Spiegelung in dem Drama gefunden. Es ist in der letzten Szene, da der König Grisaldo wiederfindet. König „Er kommt! Und ich um seinen Hals von neuem fallen! Und so gewesen sein! . . . .“ (Grisaldo tritt auf. Der König an seinem Hals. Ausdruck des stärksten Gefühls der Wiedererkennung, der Liebe.) „Fühl ich wieder schlagen Dein Herz an meinem! Fühl ich wieder Leben und Liebe übergehen aus Deiner Brust in meine! — — — Dich verkennen? Edler Mensch! . . Mir ist zu wohl, mir ist zu gut, mir ist zu neu.“ Klinger in den Briefen aus Weimar: „Mir ist unendlich wohl, unendlich weh, unendlich reich, unendlich arm. — — Montag Abend noch umarmte ich Goethe und er mich mit aller Liebe — — kann Dir fast nichts reden, so reich, so arm, so voll, so leer — — lag an Goethes Hals und er umfaßte mich innig mit aller Liebe. — — — Goethes Liebe für mich ist unendlich reich und groß. Und verflucht seyen alle Augenblicke des Zweifels und Wankens.“ — Der König zu Grisaldo: „Du hast mich errettet, von neuem errettet.“ Klinger konnte es wohl als eine neue, eine zweite Rettung durch Goethe empfinden, wenn es in Weimar gelang. Von der ersten Rettung berichtet ein Brief an Lenz: „Ich ward mit Goethe bekannt, das war die erste frohe Stunde meiner Jugend. Er bot mir seine Hülfe an. . . . Der große Goethe drang in mich . . . . und nun leb ich schon ein Jahr von seiner Güte[1].“ Der König zu Grisaldo: „O Grisaldo, der Du immer warst, da ich nichts war! — Ich weiß, Du berechnest nicht, und das macht mich seelig — — — lehre mich leben, Edler!“ Das ist der Enthusiasmus, wie wir ihn von

[1] Goethe Jahrbuch 1888. 9. Bd.

Klinger nur gegen Goethe kennen und die Seligkeit der ersten Weimar-Briefe.

Der Derwisch.

1779 hat Klinger erfahren, was ihm das Herz Goethes entfremdet hat[1]. Er schreibt darüber (1789) an Schleiermacher: „Ich möchte wissen, was Goethe für mich empfindet. Ein elender Mensch, dessen Herz so schlecht ist, als sein Verstand verwirrt, hat uns durch Tretschereyen in Weimar auseinandergesprengt. — — — Wie sollt ich ihm schreiben, da ich nicht weiß, ob die Zeit mich in seinem Geist getödtet hat. Soll ich ihm sagen, es sey unbegreiflich, wie er jenem Phantasten Kaufmann (so hieß der Bube) glauben konnte; — — — aber wenn er mir nun nicht antwortet, wie ich 's verdiene, um ihn verdiene, so würde ich einen düstren Firniß über meine heitern Tage ziehen. Kann ich doch jetzt seiner nicht denken, ohne eine Melancholie, die mir die angenehmste Stunde verbittert. Er der mir schrieb und sagte: ‚ich trage dein Schicksal in meinem Herzen, wie das meinige!' So lang ich lebe, werde ich ihn und dieses nicht vergessen. Ich wünschte, daß er dieses lesen und in meinem Herzen lesen könnte —." 1779/80 ist der „Derwisch" geschrieben. Dort steht die Stelle „Nun bin ich ganz elend, da ich den besten Mann beleidigt habe. Wie glücklich war ich sonst . . . Es ist vorbey. Ich hab sein Herz verlohren. Könnt ich nur den Buben kriegen, so macht ich alles gut. Weiß der Himmel, nur die zu lebhafte Sorge für sein Glück, führte mich in diese Unbesonnenheit." Es sind Worte Derbins; in der Wahrheit ihrer Empfindung über dem possenhaften Anlaß, bei dem sie gesprochen werden, ich betrachte sie als aus der Erschütterung Klingers in der Erinnerung an Goethes Liebe geschrieben, da er erfahren hatte, wie ihn „der Bube" um diese Liebe gebracht. In dem Verhältnis Derbins zum Derwisch (das einige Ähnlichkeit mit dem Verhältnis Malvizinos zu Grisaldo hat) sehe ich eine Nachzeichnung gewisser Züge im Verhältnis Klingers zu Goethe, im Derwisch einiges, was ihm die Stelle Goethes einzunehmen befähigt; in der Schilderung der ganzen Verhältnisse bestimmte Züge der Verhältnisse in Weimar zu der Zeit, als Klinger dort sich aufhielt.

Der Wirth (I, 1) rühmt den Derwisch „der du unsere Häuser mit Fremden füllst." „Seitdem er hier ist, ist Ormus der Zusammenfluß der Welt", was ziemlich der Anziehungskraft für Fremde entspricht, die man Weimar durch Goethe nachsagte und die Merck in der bekannten Matinee an Wieland persiflierte. „Und sie wollen nichtWeimar sehn, Nicht alle die großen Leute, die der Herzog izt, Oder vielmehr der Herr Dr. Göthe beschützt[2] ?" Das Porträt, das der Wirt vom Derwisch entwirft „Es ist ein hübscher, muthiger, lustiger, zufriedener Mann, der sich über alles freut, keinem Kind zu weh thut, von etwa

[1] Vgl. Rieger „Klinger in der Sturm- und Drangperiode", Darmstadt 1880, S. 302.

[2] Briefe an und von J. H. Merck, Darmstadt 1838, S. 61.

dreißig Jahren. . . . Augen voll Leben, Güte und Feuer“ stimmt nicht schlecht zu dem Eindruck, den etwa Wieland von Goethe gibt[1]. Am entschiedensten aber auf Goethe verweist die Angabe, wo der Derwisch wohnt „dort über der Allee hinaus, in einer kleinen Hütte, arm und demüthig. Das ist eine von seinen Ratten. Er lebt mit keinem Menschen, als dem Bettler Derbin, der des Nachts auf Steinen unterm Himmel schläft, bey Tag die lahme Hand nach Brod ausstreckt. Der ist sein Busenfreund!“ Das ist ganz die Schilderung der Lage von Goethes Gartenhaus, das er damals bezogen hatte und mit seinem Diener Philipp allein bewohnte und wo in jener Zeit auch manchmal der Dichter Lenz (an dessen Stelle sich Klinger wünschen konnte) im Freien schlief[2]. Für Lenz selbst, wie ihn die Vorliebe Goethes (und Wielands) damals sah, mag genommen werden „der war ein herziger lieber Junge, voll Narrheit und sprudelnder Phantasie . . . . . Eine alte Harfe, einmal gestimmt, als sie aus den Händen ihres Schöpfers kam, war sein ganzes Glück, sein ganzes Gut. . . . Der Junge war des Derwischens Augenapfel. . . . sang so lustige vergnügte, schnarrende Lieder . . ., daß auch der Mann von schwärzester Galle nicht an ihm vorübergehen konnte, ohne ihm mit einem Lächeln und einem Pfennig den unschuldigen Tribut zahlen.“ Von Lenz heißt es in Goethes und Wielands Briefen aus dieser Zeit: „Lenz ist unter uns wie ein krankes Kind, wir wiegen und tänzeln ihn und geben und lassen ihm von Spielzeug was er will[3].“ „Man kann den Jungen nicht lieb genug haben. So eine seltsame Composition von Genie und Kindheit. . . . Und der ganze Mensch so harmlos, so befangen, so liebevoll. Wir lieben ihn alle wie unser eigen Kind und so lang er selbst gerne bleibt, soll ihn nichts von uns scheiden[4].“ „Ein herrlicher Junge, das weiß Gott und Poet à triple carillon[5].“ „Lenz ist ein heteroklites Geschöpf, gut und fromm, wie ein Kind aber zugleich voller Affenstreiche. . . . Er hat viel Imagination . . . . richtet wie die Kinder manchmal Unheil an, ohne Bosheit, bloß weil er nichts Anderes zu tun weiß[6].“ „Die Harfe, einmal gestimmt, als sie aus den Händen des Schöpfers kam“, zeichnet schön die gottesgnadenhafte lyrische Dichtergabe, die Lenz auszeichnete[7]. Zudem hat Lenz auch

[1] Der „glänzende, kohlschwarze Bart“ darf wohl als Orientmaskerade außer Betracht bleiben. Vgl. Wieland „An Psyche“. „Ein schöner Hexenmeister es war. Mit einem schwarzen Augenpaar.“ (Teutscher Merkur Jan. 1776.) Wieland an Merck (Sept. 79) „gegen unsern Mann, der im Grunde doch keiner Seele Leides gethan hat. . . .“

[2] Ob die „lahme Hand“ irgendeinen Zusammenhang hat mit der Bezeichnung, die Lenz sich selbst gab „der lahme Kranich“, mag offen bleiben.

[3] Goethe an Merck 16. 9. 76.

[4] Wieland an Merck 9. 9. 76.

[5] Wieland an Merck 13. 5. 76.

[6] Wieland an Merck 13. 1. 77.

[7] 1789 war Lenz als ein armer Geisteskranker nach Livland zurückgebracht, so daß bei seiner Zeichnung nicht an die späteren schlimmen Streiche gedacht werden mußte.

wirklich Harfe gespielt[1]. — Ob die schöne Prinzessin, die Schwester des Suldans, die unter einem Schicksalszwang, in scheuer Verschlossenheit und stummer Zurückgezogenheit lebte, angeregt ist durch die Herzogin Luise, die damals wie unter einem Bann neben dem Hofe lebte? Der Suldan hat Züge junger Suldanhaftigkeit, wie Wieland sie seinem Sultan in der „Geschichte des Weisen Danischmend[2]“ gegeben, in dem zweifellos Carl August zu suchen ist.

Das Verhältnis des Derwisch zum Suldan entspricht in keiner Weise Goethes Verhältnis zu Carl August, nur daß auch dieser der Damm gegen den Zorn der Bonzen ist, für die der Derwisch ein Gotteslästerer und Gesetzesübertreter wie Goethe für die entsprechenden Weimarer Kreise. Interessant für Klingers Weimarer Zeit ist — es wird bei den Reisen und dem „Kettenträger“ noch davon zu sprechen sein — daß Derbin ein anvertrautes Geheimnis nicht bewahrt. Die „hundert Prinzen“ und die Hofkavaliers erinnern an den „Schwarm Prinzen und Herrn“ in Klingers Briefen. Ein Ausspruch wie dieser des Derwisch „Ich konnt es nimmer leiden, daß einer eine Blume röche, die ich gepflanzt hatte“ (II, 8), ganz vereinzelt bei Klinger stimmt gut zu Goethes Empfindungs- und Ausdrucksweise. „Von dir geführt,

[1] Vgl. das Tagebuch von Lenz. Deutsche Rundschau 1877. L. Ulrichs „Etwas von Lenz“, S. 286. Von den Jungen im „Derwisch“ heißt es, der Derwisch nannte ihn seinen „Apoll“; als Apollo hat Lenz Goethe in „Tantalus“ dargestellt.

[2] 31 Kapitel dieses Romans sind 1775 im Deutschen Merkur erschienen und wie ich glaube von Einfluß für Klingers Derwisch gewesen. Der Haß der Derwische, Bonzen und Fakire hier wie dort ist weniger erstaunlich, als daß auch Klinger wie Wieland von „Kalendern“ spricht und die Geschichte der abgeschlagenen Köpfe, die Rieger aus Wielands „Goldenem Spiegel“ ableitet, dürfte durch die Erzählung aus dem 19. Kap. der „Geschichte des Weisen Danischmend“ zu ergänzen sein, denn nur hier kommt beim Wiederaufsetzen eine groteske Vertauschung des Kopfes vor „— — gleich darauf sichs wieder gereuen lassen, und den abgerissenen Kopf wieder habe ansetzen wollen; weil solcher aber nirgends mehr zu finden gewesen, eilends einem jungen Elefanten den Kopf abgeschlagen und den Elefantenkopf so geschickt aufgesetzt habe, — — und sich des Elefantenkopfes so gut bediene, als ob es immer sein eigener gewesen“. Merkwürdig sind die Übereinstimmungen mit den — 1775 nicht veröffentlichten — letzten Kapiteln des „Danischmend“, die sich um eine plötzliche tiefgehende Liebe des Sultan, damit zusammenhängende Besprechungen und Intriguen drehen und wohl auf Weimarer Hofgeschichten zurückzuführen sein dürften. Ob Culi, der Favorit des Suldan, durch den Minister Kamier, seinen Vater, in den Dienst des Suldans gedrängt, während seine Jugend Freiheit fordert, Züge des Cammerherrn von Kalb hat, den des Herzogs persönliche Gunst zum Kammerpräsidenten an Stelle seines Vaters gemacht hat; (vgl. Beaulieu-Marconny a. a. O. S. 145 ff.), den Klinger in den ersten Briefen „einen großen Menschen“ und „Bruder von Goethe“ nennt, von dem Goethe vier Jahre später schreibt „als Geschäftsmann hat er sich mittelmäßig, als politischer Mensch schlecht und als Mensch abscheulich aufgeführt.“ Die zweideutige Rolle, die Culi im Derwisch (bei entschieden genialen Zügen) spielt, hat entschiedene Ähnlichkeit mit der Rolle des Kämmerers Kernie in Wielands „Danischmend“; seine Philosophie über die „Freundschaft“ eines Sultans entspricht den Betrachtungen Wieland-Danischmends. Hier hat das alles nur Bedeutung, um als Ort der Handlung des „Derwisch“ Weimar zu erkennen.

werd ich noch weiter kommen“ sagt Derbin zum Derwisch, und es erinnert an die Bitte des Königs in Grisaldo „Lehr mich leben, Edler“. Das Wort von Derbin zum Derwisch: „Ich war wild und unbändig, Du hast mich zufrieden gestellt, mit meinem widrigen Schicksal ganz ausgesöhnt“ bringt den Brief Klingers an Lenz zurück. „Ich ward mit Goethe bekannt, das war die erste frohe Stunde meiner Jugend.“

Reisen vor der Sündflut.

Den 17. Abend, an dem die Märchen der Reisen vor der Sündflut erzählt werden, hebt Klinger besonders hervor, indem er als Herausgeber die Anmerkung macht, daß hier die fünf vorhergehenden Abende herausgeschnitten werden mußten, weil ihre Berichte für Berichte aus der Zeit hätten verstanden werden können. Was jetzt noch stehen geblieben sei, sehe „unserer Zeit so wenig ähnlich, daß er jeden Jetztlebenden auffordern kann, ihm das Gegenteil zu beweisen.“ Es ist in der Tat ein Bericht unmöglicher Reden und Begebenheiten. In diesem phantastischen Gewebe aber läuft ein leicht auslösbarer Faden: Dieser Abend berichtet von einem Land, dessen Sultan sich als Mensch und Philosoph fühlt und dem ein Mann Ram nahesteht, der ein Bekannter Mahals von einem früheren Aufenthalt her ist. Ram, jetzt ein reich gekleideter Mann, „dem das Wohlleben die Wangen geschminkt hatte“, nimmt Mahal freundlich auf, läßt sich seine Geschichte seit ihrer Trennung erzählen, verspricht, ihn zum Sultan zu führen, der „das Neue und Sonderbare liebt“ und führt ihn, bis es zu diesem Empfang kommen kann, „bey einigen seiner philosophischen Freunde auf, und weil Mahal ihnen nur zuhorcht, so faßten sie keine schlechte Meinung von ihm, und versicherten ihn sogar ihres Schutzes. Die Meinung aber, die Mahal von ihnen faßte, war so vorteilhaft nicht, denn der Sohn des Gebirgs fühlte, daß sein eben nicht sehr heller Geist in ihrer Gesellschaft immer dunkler ward, und ein ängstliches Beben überfiel ihn jedesmal, wenn sie den Knoten so rasch zerhieben, an dem er so furchtsam nagte[1].“ Schließlich erscheint der Tag, an dem er dem Sultan vorgestellt wird, in dessen Umgebung „allgemeine Gleichheit herrschte und der Werth des Menschen nur nach dem Maße der Vernunft gemessen ward.“ Es werden philosophische Gespräche geführt, in deren Verlauf die bohrenden Fragen Mahals alle langweilen und seine allen entgegengesetzten Überzeugungen allgemeines Gelächter erregen. Der Aufenthalt und der dazu gehörige an einem anderenHofe, an dem Ram Großvezier geworden ist, endet mit der Verbannung Mahals, die Ram bewirkt. Es ist ein grotesker Umriß von Klingers Erlebnissen in Weimar.

Wielands anfängliches Gefallen hatte bald nachgelassen. „Klinger ist auch gekommen, leider! Es ist ein guter Kerl, enuyiert uns aber

[1] Im Kettenträger schreibt Klinger „wir wollen die feinen Fäden des Zusammenhangs auffinden und können nicht den gröbsten Knoten erkennen“ (II, 312).

herzlich und drückt Goethe.“ (An Merck 5. Juli.) Und Goethe selbst „Klinger ist uns ein Splitter im Fleisch, seine harte Heterogenität schwürt mit uns, und er wird sich herausschwüren.“ (An Merck 16. Sept.) Das ist mit bezeichnendem Bild[1], von der anderen Seite her gesehen, die Situation, die Klinger in den „Reisen vor der Sündflut“ zeichnet und noch nach Jahrzehnten — 1805 —, wenn er an die Möglichkeit eines Aufenthaltes in Weimar denkt, offenbar in der Rückerinnerung, ausdrückt „wenn ich nicht zu bald Contrebande unter den hohen Genies werde.“ Als „Contrebande“ hatte er in seiner „Vorrede zum Theater 1785“ die Träumereyen seiner Jugend, und anderes bezeichnet, da man alles „höher, edler, vollkommener, freilich auch verwirrter, wilder und übertriebener“ gesehen, „Contrebande in der Gesellschaft, wie ihre Urheber selbst“.

Ram ist nicht Goethe — so wenig wie „der 17. Abend“ Weimar ist —, aber er vereinigt alles, was Klinger an Goethe quälendes Rätsel war, und die geringschätzigen Äußerungen der Briefe über die späteren Dichtungen Goethes — über „Wilhelm Meister“: „Im allen dem Ding ist wenig Herz — und über all dem Ding brütet der kalte Egoismus des Verstandes[2]“; über „die Wahlverwandtschaften“: „können Sie übrigens sehen, wohin man kommt, wenn man seine männliche Kraft nicht durch Tätigkeit und Kampf entwickelt hat oder ungebraucht liegen ließ. Und so gleichen die aufgestellten Charaktere dem Autor selbst, der im Müßiggang schwelgend — — —[3]“ bestätigen die Möglichkeiten einer solchen Verzeichnung Goethes, wie Klinger sie in den vergleichbaren Zügen Rams — vieles in Charakter und Handlung Rams ist unmöglich auch nur in weitester Beziehung zu Goethe gedacht — vollbracht hat. „Kalter Egoismus des Verstandes“ ist die Charakteristik für Ram, der schon bei der früheren Begegnung zu sagen hat, „Was bey mir Übermaß des Verstandes that, that bei dir rohe Stumpfheit. Ich hatte Zwecke von besonderer Art[4]“ und der um der „Selbsterhaltung“ willen gleichgültig zusah, wie Mahal am Ertrinken war. (So mochte Klinger es ansehen, daß Goethe ihn einer ganz unsichern Zukunft überließ.) Dabei gehen Paralellen zum „Weltmann“ in Klingers „Weltmann und Dichter“, den Klinger, im Nachwort jenes Briefes, da er von dem „kalten Egoismus des Verstandes“ schrieb, geradezu in Beziehung zu Goethe setzte. „Ich sehe in allem was jetzt Goethe schreibt, den entzauberten Dichter, und was das für ein Wesen ist, sollen sie den Herbst lesen.“ Der Weltmann gibt als seine Regel „nie etwas für einen Anderen zu tun, wobei ich mir schaden könnte“ und proklamiert die „Selbstigkeit“ als

[1] Dasselbe Bild im Brief an Lavater.

[2] Brief vom 1. März 1798.

[3] Brief vom 6. July 1810. Vgl. die Charakterisierung Rams „dem das Wohlleben die Wange geschminkt hatte“.

[4] Reisen vor der Sündfluth, Bagdadt 1795, S. 155.

die Centralkraft, die allein Anreiz und Spannkraft gibt. Ebenso Ram: „So will es die Selbsterhaltung, ein Ding, das man auch auf dem Gebirge kennt, ob man gleich das Wort nicht weiß. Merke es indessen, du wirst dadurch manches, was in dir und andern vorgeht deuten lernen.“ Von hier aus scheint, bestätigend für die Auffassung, daß Ram für Goethe steht, eine Verbindung zum „Waldbruder“ von Lenz[1] zu gehen, den Lenz in Weimar geschrieben und in desse Rothe ohne Zweifel Goethe gesehen werden sollte. In einem seiner Briefe an Herz (Lenz) schreibt Rothe „Ich bin überall willkommen, weil ich mich überall hinzupassen und aus allem Vorteil zu ziehen weiß. Das letzte muß aber durchaus sein, sonst geht das erste nicht. Die Selbstliebe ist immer das, was uns die Kraft zu den anderen Tugenden geben muß, merke dir das mein menschenliebige Don Quichote. Du magst nun bey diesem Worte die Augen verdrehen, wie du willst, selbst die heftigste Liebe muß der Selbstliebe unterordnet sein.“ (I. Teil, 7. Brief.) Ebenso erklärt der Weltmann „das Ich wird wohl ewig die Centralkraft der moralischen und physischen Welt bleiben — — das Ich, die Selbstigkeit, erhält die Kräfte immer in gleicher Spannung[2].“ Auch sonst hat die Persiflage Goethes in Rothe Ähnlichkeiten mit Klingers Ram. Dieselbe spöttelnde Art aus der Sicherheit einer vernünftigen, lebensfähigen Weltanschauung einem überspannten Weltanspruch gegenüber. Rothe an Herz „Du bist einmal zum Narren geboren.“ Ram zu Mahal: „Siehst du wohl, daß du ein Narr bist.“ Auch mag ein Zug in Mahals Geschichte aus den Erlebnissen von Lenz in Weimar herstammen (von Klinger wissen wir nichts, was dem entspricht): „von dem Augenblick sah ihn der Sultan als einen Wetzstein seines Witzes an, und duldete ihn auch nur darum in seiner erleuchteten Gesellschaft.“ Lenz aber hat diese Erfahrung gemacht und in seinem „Tantalus. Ein Dramolett. Auf dem Olymp“ in der Weimarer Zeit zur Darstellung gebracht. Auch die Unsicherheit in der Beurteilung von Gesinnung und Handlung der für Goethe stehenden Gestalten stimmt überein und hat ihren letzten Grund in der bei Lenz wie bei Klinger gleich deutlich gezeichneten Überlegenheit der Repräsentanten. So sagt Mahal zu Ram: „Du bist der Abscheulichste unter allen diesen[3].“ Aber Ram antwortet ihm „Schweige, es sitzen Thoren um

---

[1] Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß Klinger seinen jungen Helden im „Kettenträger“ aus gekränkter Liebe eine Zeitlang als „Waldbruder“ leben läßt (Ktr. II, 373).

[2] Vgl. dazu die Selbsterhaltungslehre bei Hobbes und in der „Ethik“ Spinozas „Von den Affekten“, „Von der Knechtschaft“ und „Von der Freiheit“.

[3] Herz schreibt an Rothe „deine Rathschäge immer mehr und mehr verabscheue“ (I. Teil, 8. Brief). „Da bin ich wieder mein Wohlthäter . . . Rothe! Rothe! was bist du für ein Mensch“ (II. Teil, 1. Brief). „Rothe, Rothe, wärest du etwa ein Bösewicht?“ (IV, 2). „Rothe ist ein Verräter“ (IV, 4). „O Rothe, Rothe, wie oft muß ich mich an dir versündigen“ (IV, 5).

mich her, und du bist wahrlich der kleinste nicht.“ „Ram war für ihn ein quälendes Räthsel, und frug er ihn um die Auflösung desselben, so war ein spöttisches Lächeln seine ganze Antwort[1].“ So lacht Ram auch nur über seinen Grimm, da er ihn in sein Gebirge zurückverweist. „Darum mein Lieber, ist es Zeit, daß du nach deinem Gebirge zurückwanderst“ wie er ihm auch bei der ersten Trennung nicht Rede gestanden hatte. „Mahal bat ihn zu bleiben, und sich deutlicher zu erklären, aber Ram antwortete ‚Ich fliehe dich, und mag dich nicht wieder sehen. Deine Nähe bringt Unglück‘ “.

Goethe berichtet an Merck, wie er Klinger zum erstenmal von der Notwendigkeit der Trennung gesprochen „Klinger kann nicht mit mir wandeln, er drückt mich, ich hab’s ihm gesagt, darüber er außer sich war und’s nicht verstand und ich’s nicht erklären konnte noch mochte“. — In aller Verzeichnung und Verzerrung, mit der Klinger in den „Reisen vor der Sündflut“ Goethe sieht, ist im Untergrunde doch Klingers Verständnis für die Notwendigkeit seiner Verbannung, da er, der Mann der tragischen Spannung — und auch schon Klingers Jugendwerke sind Tragödien — Goethe drücken mußte, der sein Leben unter Maß und Bescheidung zu stellen, die ihn bedrohende Tragödie in Frömmigkeit (Iphigenie) zu vermeiden willens war[2].

Der Kettenträger.

Im „Weltmann und Dichter“ fordert der Weltmann vom Dichter, daß er ihm seine Geschichte erzähle und nimmt dabei an, und der Dichter bestätigt es ihm, daß er damit die Geschichte seiner Bildung erfahren werde. „Ich könnte Ihnen viel erzählen“, sagt der Dichter „— wie nach und nach jene Theorie, die ich Ihnen vorlängst andeutete, in mir entstehen mußte, — wie alle meine, vor dieser Theorie entstandenen Geistesprodukte einen gewissen Mangel an sich tragen — wie es ihnen an dem festern Charakter der spätern fehlt und fehlen mußte. Ich könnte Ihnen weitläufig dartun, wie sich erst die wirk-

[1] Vgl. bei Lenz wie Rothe dem verzweifelten Verlangen von Herz nach einer Erklärung ausweicht.

[2] Rieger glaubt Klingers leichte Lebensführung als ein entscheidendes Moment für seine Verbannung nehmen zu sollen. Das würde natürlich zu der hier gegebenen Deutung der „Reisen“ nicht passen. Es paßt aber auch nicht zu Goethes und Wielands Äußerungen aus der Zeit von Klingers Aufenthalt, und eine starke Sicherung bekommt die hier gegebene Deutung durch ein Urteil Goethes über den Jugendfreund, da er 1824 nach Erhalt eines Briefes von Klinger schreibt „Er zeigt sich noch immer so streng und brav als vor fünfzig Jahren.“ So „ernst und streng“ zeigte sich Mahal gegen Ram, der es mit Überlegenheit zurückweist, sich beurteilen zu lassen. Ebenso zu Mahals Haltung gegen Ram und die andern stimmt Klingers Rückblick und Selbstkritik in seinem Brief an Schleiermacher 1780 „All dieses Zeug vom schlechten Werth der Menschen, Trotz auf seinem eigenen, hat mich unendlich viel gekostet. Wieviel Unruhe hätte ich mir nicht erspart! Wieviel Hoffnungen real gemacht, hätte ich vor vier Jahren das Ding angesehen, wie mich’s Erfahrung einsehen machte!“

liche Welt, bloß durch den dichterischen Schleier, meinem Geiste darstellte — wie die Dichterwelt bald darauf durch die wirkliche erschüttert ward, und dann doch den Sieg behielt, weil der erwachte selbständige, moralische Sinn Licht durch die Finsternis verbreitete, die des Dichters Geist ganz zu verdunkeln drohte.“ Die so charakterisierte „Geschichte seiner Bildung“, die Geschichte der Bildung seiner moralischen Existenz ist „Der Kettenträger“.

Es ist die Geschichte des Sieges seiner Überzeugung der Freiheit, die ihm Licht in die Finsternis gebracht, die mit der furchtbaren Theorie der Notwendigkeit seinen Geist ganz zu verdunkeln gedroht hatte. So hatte Mahal Ram nachgesehen, der ihm die unentrinnbare Kette der Verursachungen nachgewiesen. „Seine Worte hatten seinen Geist verdunkelt.“ Dem Weltmann aber, der dem Dichter eine gleich unentrinnbare Causalreihe vorgeführt, hatte dieser geantwortet „Die Scheidung ist erfolgt. Und ich wage zu sagen — diese Gedanken sind mir nur allzubekannt — ernsthaft hört man sie freilich an — aber eben sie beweisen auch, daß der Mensch durch seine moralische Kraft nicht allein die Höhe seiner Selbständigkeit ersteigen[1], sondern sich auch, trotz diesem wilden verworrenen Chaos darauf erhalten kann[2].“ In einem Briefe an Fanny Tarnow vom 24. Januar 1818 (1815 war die unveränderte Neuauflage des Kettenträgers erschienen) schreibt Klinger „Denkwürdigkeiten meines Lebens, d. h. meiner moralischen Bildung und der Wirkung der Außenwelt auf mein Inneres — bis zum Punkt des erlangten Feststehens zu schreiben, war einst mein Zweck. —“ Es ist wie ein Citat aus dem „Kettenträger“. Denn wenn dort, nahe dem Ende des Romans, das Leben des jungen Helden vor seinem Abschlusse steht, bekennt er als seine endgültige Einstellung zu Außenwelt und Innenwelt dies „Überall giebts Wechsel, nur das was in mir ist, soll feststehen“ (Ktr. II, 685) und hat damit seinen „Freiheitsbrief“ sich errungen.

Bellried und Falkon, Geführter und Führer in diesem Kampf von Freiheit und Notwendigkeit, in diesem Sieg des Selbst als dem zuletzt einzig Wirklichen in aller Wirklichkeit — beide sind Klinger. Aber in zahlreichen Partien und Episoden ziehen sie andere Personen in ihre Existenzform und Gestalt. So gibt es einen Abschnitt (II, S. 419—572), der, verhüllt und mit anderen Begebenheiten verwirrt, Elemente aus der Weimarer Zeit Klingers erhält und wo Falkon Züge von Goethe und von Goethes Existenz in Weimar zugefügt

[1] Vgl. hierzu Klinger an Nicolovius „Können Sie mir nicht auch sagen, wie Goethe in unserm Sinn beschaffen ist? Wie hoch er sich in unserm Sinn erhalten hat? Und ob hoch?“ (26. July 1809.)

[2] Es wird an anderer Stelle zu untersuchen sein, wie die Theorie von Hobbes durch die Philosophie Spinozas in Klinger zu Ende gedacht und durch Spinoza und Kant in ihm überwunden worden ist.

werden. Bellried „der Starost“ ist hier der junge Klinger. Bellrieds äußere Erscheinung gleicht dem Bambino in Klingers Orpheus. Die Szenerie des Lustschlosses ist ähnlich wie bei Bambinos Ankunft am Hofe des „Großen König“[1]. Daß aber Bellried Falkon trifft, überrascht ihn wie Mahal überraschend Ram wiedertrifft. Auch Falkon zeigt wie Ram die veränderten Verhältnisse. „Dagegen setzte es den Starost völlig in Erstaunen den Doktor in modischem Kleide, mit einem Degen an der Seite zu erblicken und wie er sich mit gefälligerem Anstande und faltenloserer Stirn zeigte.“ Klinger hatte Goethe wohl zuletzt in Werther-Tracht gesehen, jetzt war er Legationsrath geworden und trug das Hofkleid der Trauer für die russische Großfürstin „schwarze Kleider, mit seidenem Futter, Manschetten mit Fränzchen, silbernen Degen und Schnallen[2].“ Auf Bellrieds Erklärung, daß sich seine Phantasie nicht so schnell daran gewöhnen könne, Falkon im Hofkleide zu sehen, antwortet Falkon „Wirken wollen mit unrechten Mitteln, heißt nicht wirken“ (so verurteilt der Weltmann einen Minister „der Mann wollte recht, aber er vergriff sich in den Mitteln“) „und du wirst zum Saitenspielen keine Panzerhemden anlegen, noch die Finger mit Pelzhandschuhen überziehen“, und echt Goetheisch — und mit dem Faust-Citat wie ein beabsichtigter Hinweis — „Die Natur der Sache bringts also keineswegs mit sich, nur deine beschränkte Vorstellung von mir, macht dich so starr und staunend. Und so möchten unsere Augen überhaupt beschaffen seyn, ein Spiegel, worin sich die Dinge spiegeln und die Farbe bekommen, die wir ihnen leihen. Unser eigener Geist ist's nicht der Geist der Zeiten, den wir uns vorstellen.“ „Wahrhaftig,“ sagt im Verlauf der Unterredung Bellried, „wenn ich dich in diesem Kleide betrachte; sogar die wahre Hofmine hast du hervorgesucht; ich sehe den großen Spieler auf der Bühne des menschlichen Lebens.“ Goethe selbst hatte in dieser Zeit (5. Januar 76) an Merck geschrieben: „daß ich auf dem Theatro mundi was zu tragiren weiß und mich in allen tragi-komischen Farcen leidlich betrage“ und (22. Jan.) „die Herzogtümer Weimar und Eisenach immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesichte stünde.“ Hier antwortet Falkon: „Vernimm wie es steht. Gold nichts als Gold wollen sie von mir gemacht haben, denn die Einkünfte langen nicht zu, und da soll denn nun die Natur auf diese Weise gezwungen werden, da dem Bürger und Bauer nichts mehr abzuzwingen ist. Das vermag ich freylich nicht.“ Es ist aber die Zeit des Aufenthaltes Klingers in Weimar gerade die Zeit, da unter Goethes Antrieb der Versuch unternommen wurde, die Ilmenauer Bergwerke wieder zu befahren. „Ich habe es mit lauter jungen Leuten zu tun“ sagt Falkon, um zu erklären, warum er durch Fabeln und klingende Schellen wirken muß, und zeichnet damit den jugendlichen Weimarer Hof und Goethes erste

[1] Vgl. Euphorion Bd. 24, Heft 3, S. 593 f.
[2] Weimarer Fourierbuch.

Weimarer Betätigung. „Unten im Saale“ heißt es dann weiter im Kettenträger und kann ohne weiteres für eine leichte Schilderung vom Weimarer Hofton genommen werden, „lief die Dienerschaft umher. Bellried suchte seine Laune hervor, und hüllte sich ganz in den Ton ein, der hier herrschend war. Ungezwungenes Wesen, drolligster Tändelsinn, und — was viel sagen will — einige ehrliche Leute gab es hier zu sehen. Kein zu ängstlicher Standesunterschied noch sorgsame Genauigkeit bey Titel und Würde, konnte hier gespürt werden, alles lief bunt untereinander, geistliches und weltliches; man genoß die Brosamen, die vom Tische des Himmels fielen, mit Lust, ohne bey jedem Becherzuge, wie anderwärts Galle mit einzuschlürfen. Die Menge tummelte sich herum, und wenn die Herrschaft sich zeigte, war zwar alles in Ordnung und an seinem Platze, aber Scherz und Lachen ging seinen Gang vor wie nach. — Bey alle dem weinten die Menschen in den Hütten umher; das Wild fraß die Saat und die Frohnen das Mark aus den Knochen.“ Das ist wie Goethes Geburtstagsgedicht (1783) Ilmenau — „an den Herzog“ es schildert — „der Landmann leichten Sand den Samen anvertraut Und seinen Kohl dem frechen Wilde baut“ und damit beginnt im Roman die Schilderung der ernsthaften Tätigkeit Falkons, die vollinhaltlich der Tätigkeit Goethes und seiner Stellung zu seinem Fürsten entspricht. „Falkon wünschte dies zu ändern. . . . Ein kleines so leicht zu übersehendes Ländchen, glaubte er . . . sollte von Rechtswegen glücklicher und froher seyn als ein großes . . . wo die Natur . . . alle Glieder des kleinen Körpers gelenkiger gebildet habe . . . und je unvermuteter ihn sein Schicksalsschiff an dieses blumige Gestade geworfen hatt, desto sorgsamer wünschte er so ganz im Vorbeygehen den Boden noch urbarer und den Eigentumsherrn aufmerksamer zu machen auf die schönen Pflanzen und Früchte daß nichts ungenutzt umkäme. . . . Empfänglichkeit besaß man wohl dafür, wenn nur ein wenig mehr Ernst angewendet, einige Aufopferungen nicht geachtet, verschiedene Begriffe berichtigt, und die Herrschaft belehrt, warum sie da sey, und was sie sey[1].“ Es war so auch Goethes Überzeugung, in Übereinstimmung mit Mösers „Patriotische Phantasien“, die er gelesen hatte, gerade als er den Herzog kennen lernte, daß die Menge der kleinen Staaten der Cultur förderlicher und leichter zu beglücken seien als die großen, und die Briefe der Zeit gehen parallel in ihrer Schilderung mit der im „Kettenträger“ gegebenen Schilderung von Absicht und Einwirkung Falkons auf den Herzog. „Ich werd auch wohl dableiben und meine Rolle so gut spielen als ich kann und so lang mirs und dem Schicksal beliebt. Wärs auch nur auf einige Jahre. . . . Jetzt bin ich dran, das

[1] Vgl. in den „Reisen vor der Sündflut“ „er (der Khalife) wollte nun auf einmal wissen, warum er auf dem Throne säße, und was ihm denn eigentlich für Geschäfte in dieser Welt zugeteilt seien“ (S. 5). Dort wird auch die Wahrheit bestätigt, daß man Fürsten wie Kindern Märchen erzählen muß, wenn man sie belehren will (S. 16).

Land nur kennen zu lernen. . . . Und der Herzog kriegt auch dadurch Liebe zur Arbeit.“ (An Johanna Fahlmer, 14. Febr. 76.) Und wieder Ilmenau „Ich bin dir nicht im Stande selbst zu sagen, woher ich sei, was mich hierher gesandt, von fremden Zonen bin ich her verschlagen. Und durch die Freundschaft festgebannt. . . . Ein ruhig Volk in stillem Fleiße Benutzen, was Natur an Gaben ihm gegönnt — da kennest lang die Pflichten deines Standes Und schränkest nach und nach die freie Seele ein. . . . Wer andre wohl zu leiten strebt, Muß fähig sein, viel zu entbehren.“ Daß aber dieses Verlangen, zu entbehren und sich selbst zu beherrschen bei allem edlen Sinn auf Widerstand in der Natur des Herzogs stößt, der Goethe-Literatur bekannt, bestätigt sich auch aus der Darstellung des „Kettenträger“, bei der von Hetzjagden die Rede ist, vom Widerstreben, auf privilegierte Einkünfte zu verzichten. „Falkons Vorschlag hatte auch wirklich einige verdrüßliche Blicke verursacht und man beschuldigte ihn, daß er zu viel verlange und auf Aufopferungen anträge, über die sich der Edelmütigste Jahr und Tag besinnen würde. Falkon ließ so etwas nicht ungeahndet hingehen — — widerlegte — —, daß allemal zuletzt nichts übrig blieb, als sich zu schämen und nachzugeben, oder der Sache durch einen Machtspruch, durch ein trocknes: Aber ich will! — ein Ende zu machen . . . . Wenn dies, wie wohl sehr selten, geschah, so verwandelte sich dann Falkon allemal schnell aus dem Geschäftsmann in den Arzt, brach kurz ab, schien sich um nichts weiter mehr zu kümmern und verbat sichs auch wohl ausdrücklich, wenn man wieder darauf kommen wollte.“ Dazu Briefbemerkungen Goethes (aus etwas späterer Zeit). „Der Herzog hat seine Existenz im Hetzen und Jagen — — — des Hin- und Widerfahrens, Schleppens, Reitens ist keine Rast — — ich mag nicht immer der Popanz sein.“ Auch dem „Wir waren oft sehr nahe am Halsbrechen“ entspricht einer Szene im Kettenträger. (Dabei ist dort die Fürstliche Person, um deren Ausbildung willen Falkon am Hofe bleibt eine junge Frau, deren Verhalten zu Bellried bestimmte Züge gegeben werden, die man aus Klingers Briefen als die Art nachweisen kann, wie die Herzogin Amalie ihm begegnet ist[1].) Über Falkon, der sich als „Wohlthäter dieses Ländchens“ wissen darf, sind üble Nachreden im Umlauf, die ihn für „den Urheber alles Unheils“ erklären. Sie stammen von derselben Stelle, die ihm auch bei allen Versuchen, die Fürstin zum Guten zu bestimmen, Widerstand leistet. „Ein Mensch stand ihm vorzüglich im Wege . . . er war um so gefährlicher, da er . . . mit der unsinnigsten Schmeicheley alle Welt überschüttete, nie widersprach, lobte was man lobte und tadelte was getadelt ward . . . . Wer, sich ihm vertraute, und unbesonnen seine Überzeugung auskramte, war verlohren; denn insgeheim drehte er Stricke daraus, um seinen guten Namen anderwärts damit zu erwürgen. . . . Dieser Mann nun war Schloßprediger und hieß Barrere.“ Wie er dann weiter geschildert

[1] Vgl. Euphorin 1922, Heft 3.

wird, sein Ehrgeiz und Haß, da er durch einen „wie aus der Luft hierher geschwommenen" der immer mehr an Vertrauen und Einfluß zunahm, zurückgedrängt wurde, seine Intriguen und auch wie Franziska, „deren Erziehung nicht die beste gewesen" und die offenbar von ihm erzogen war, doch eine gewisse Vorliebe für ihn behält —, alles verweist auf den Grafen Goertz, den ehemaligen Erzieher Carl Augusts und jetzigen Oberhofmeister der Herzogin Luise, den Führer der Gegenpartei gegen Goethe[1]. „Sie kennen ihn," schreibt die Herzogin Anna Amalia an Fritsch von Goertz in der Zeit ihrer Regentschaft „er ist ehrgeizig, intrigant und unruhig, um zu seinem Ziel zu gelangen liebkost und kujoniert er Karl, wenn er sich schlechterdings in die Notwendigkeit versetzt sieht, ihm die Wahrheit zu sagen, so geschieht das mit einer gewissen Nachgiebigkeit und Lauheit — — —. Ich bin überzeugt, daß er meinen Sohn verzogen hat und zwar gründlich[1]." Fritsch urteilt, bald nach des Herzogs Regierungsantritt „Personen, welche seit einiger Zeit aus persönlichem Interesse versucht haben, sich des Vertrauens unseres jungen Herzogs zu bemächtigen und ihr Ziel zu erreichen, indem sie nicht wählerisch waren hinsichtlich ihrer Mittel." In der Zeit von Klingers Aufenthalt in Weimar schreibt Wieland an Merck (24. Juli 76) „daß Goertz uns überall mit Dreckfarben" mahlt, wußt ich . . . Ihr dürft sicherlich glauben und adversus quoscum que behaupten, daß die Cabale gegen Goethen und seine Freunde nichts als Neid und Jalousie und Mißvergnügen über fehlgeschlagene Hoffnungen zur Quelle hat." Knebel schreibt noch nach 15 Jahren[2]: „Als ich vor 15 Jahren jene berühmte Reise mit dem Herzoge Carl August, nach Frankreich machte, so hatte Graf Görtz, welcher Oberhofmeister war, die eifrigste Sorge, an jedem Orte und an jedem Hofe, wo wir hinkamen, mich durch irgend einen Anhang, den er sich sogleich machte, auf das Boshafteste zu verrufen . . ., ob er sonsten gleich sehr freundlich gegen mich tat." Eine Frage, an dieser Stelle ist, wie weit er auch Klinger geschadet hat und mitbeteiligt an der ganz plötzlichen Notwendigkeit für Klinger, Weimar zu verlassen, gewesen ist[3]. In seinen Aufzeichnungen schreibt Böttiger: „Indeß waren, wie Bertuch bemerkt, eher andere Gründe

[1] Über Person und Erziehungseinfluß von Goertz vgl. die Briefe der Herzogin Anna Amalias und Fritschs bei Beaulieu-Marconnay.

Wenn es von Franziska heißt, daß ihre „Erziehung nicht die beste gewesen", so verweist das auch von hier aus auf die Episode am Hof im „Orpheus". Dort steht von der mißglückten Erziehung des „Großen Königs": „Kurz, er war von einem Philosophen, der die Welt aus Büchern kennt, und von einem siedheißen, phantasiereichen arabischen Poeten erzogen (hier liegt es nahe an Wieland zu denken), der eine wollte die Natur unterdrücken samt allen Leidenschaften, und der andere überspannte sie. So stand er mitten unter seinen Lehrern, und ward bald hierher, bald dorthin gezerrt" (Orpheus I, 46).

[2] Knebel, Briefwechsel mit seiner Schwester Ulrike, Jena 1858. S. 108.

[3] Eine Auseinandersetzung Falkons, die im KTr. auf Barrere und seine Verleumdung Falkons bezogen wird, dürfte auf Kaufmanns Verleumdung Klingers

seiner Ungnade vorhanden. Er hatte allerhand Klätschereien zwischen hohen Damen gemacht und wurde als ein tracassier verabschiedet[1].“ Böttigers Aufzeichnungen sind mit größter Vorsicht aufzunehmen, und von Bertuch hat Klinger noch nach Jahrzehnten mit Geringschätzung gesprochen. Immerhin ist ein Moment in der Schilderung im Kettenträger, das diese Aussage Bertuchs zu bekräftigen geeignet ist „Franziska hatte, wie sich dies von selbst versteht, Gesellschafterinnen und Zofen um sich, und was dort nicht gelingen wollte, gelang manchmal hier, der Starost wußte auch darin seinen Vorteil wohl in Obacht zu nehmen, und da sie alle nicht vermutheten, wie vertraut er mit dem Alten war, so entschlüpften öfters Dinge über ihre Lippen, die sehr gut benutzt wurden und zur Wetterfahne dienten, an der gesehen werden konnte, wo der Wind herblies. Barrere wenigstens ward jeder Zeit schon vorher geschlagen, ehe er noch recht den Angriff gemacht hatte. Denn immer lief der Schlachtentwurf im Damenzimmer umher und gerieth dann über die heimliche Brücke des Starosts, dem Feinde bald in die Hände.“ Nimmt man, daß Görtz Oberhofmeister der Herzogin Luise war, die gegen Goethe verstimmt und in ungutem Verhältnis zu Anna Amalia war, und daß Anna Amalia den Grafen verachtete und dieser sie haßte, sie aber Klinger entschieden gewogen war, mag immerhin einige Ausdeutungsmöglichkeit dieser Stelle in der Richtung der Behauptung von Bertuch gefunden werden. — Die Art, wie Falkon dem Zorn Bellrieds über die Verleumdungen antwortet, gleicht der Art Grisaldos gegenüber Malvizino. Falkon „fast möchte ich sagen, daß mirs lieb sei. Undank ist die unzertrennliche Beglei-

---

und die von diesem dabei eingenommene Stellung zurückgehen. Falkon war ohne Abschied abgereist. Zurückgeholt, erklärt er dieses abschiedslose Weggehen und warum er die Verleumdungen unwiderlegt gelassen hatte. „Was sollen wir also Beyde hier? — Daß er ein gefährlicher Mensch ist, sehe ich lange; denn ein Schmeichler ist die Pest der Gesellschaft und die Schande des menschlichen Geschlechts. Ich wollte auch Ihr hättet dies gesehen. Aber wie anfangen? Im Rücken ihn verleumden? . . . Auch sogar noch jetzt in diesem Augenblicke könnt Ihr denken, es sey Rache, die mich reden heisse. . . .“ (II, 505). „Wahre Freunde, die es fühlen, daß sie es sind, sollten sichs nie sagen und nie Abschied nehmen; schnell gehen, wenn es das Geschick so haben wollte; dies erleichtre die Trennung und zeuge von mehr Zutrauen, als wenn man sich vorher noch einmal aus allen Kräften zur Treue auffordern zu müssen Ursache zu haben glaube“ (II, 548). In dem Brief an Schleiermacher vom 29. Aug. 1789 schreibt Klinger über das Fortgehen von Weimar: „Er (Goethe) glaubte ihm erbärmliches Zeug, ich war zu stolz mich über Plackereien zu rechtfertigen, und die hohe Meinung, die ich von Goethe habe, ließ es auch nicht zu, und so reiste ich ab.“ An Goethe selbst am 13. Dez. 1811: „Selbst ein Irrtum von Ihrer Seite, und den mir der widrige Schwärmer, der sich zwischen uns stellt und zuvor vergiftet, mitheilte, schien uns nur zu trennen. Daß ich ohne mich darüber gegen Sie zu erklären abreiste, das lag in der Denkungsart, dem Charakter, auf die sich schon damals mein Dasein gründete . . . Wenn ich es nun und so spät anführe, so soll es uns zum Beweise dienen, daß alles, was sich zwischen uns ereignete, für mich von besonderer Wichtigkeit war und blieb.“

[1] Böttiger Lit. Zustände und Zeitgenossen, Leipzig 1838, S. 20.

terin der Wohlthätigkeit. Besser Undankbare machen als Unglückliche. Wahrhaftig ich freue mich. Sollte ich über die Leute zürnen? wüßten sie es besser, sie würden auch anders reden. Wer wollte mit ihrer Unwissenheit rechten; was kann der Lahmgeborene dafür, daß er hinkt? Sie bleiben mir eben so lieb, ich darfs nicht übelnehmen?" — Grisaldo „Lieber Malvizino, sie sehen mich in einem falschen Lichte, — — — Wenn wir nur nicht mehr von den Menschen forderten, . . . als sie leisten können, es wäre uns allen wohl." — „Wie kann ich fordern, daß diese Leute ohne alle Seelenempfängniß für das, was ich etwa an mir habe, daß sie meinen Charakter, die Triebfeder meiner Handlungen richtig einsehen. . .[1]. Ich bin ihrer Empfind- und Denkart entrückt, ich bin der Stein, wo ihr Interesse widerfährt, und wenn ich will zergehen muß mit ihnen . . . Malvizino, indem ich deinen Augen nach umsonst diene, bin ich wirklich der eigennützigste Mensch in Castilien."

Falkon, wie Ram durchaus überrascht von Bellrieds Erscheinen am Hofe, erzählt der Fürstin, um ihre Neugierde zu reizen, die Geschichte Bellrieds, wie Ram dem Sultan in gleicher Absicht die Geschichte Mahals voraus berichtet. Falkon zu Bellried: „Ich kann Dich hier brauchen. Als du mir im Garten in den Weg kamst, war mein Entwurf gleich gemacht, so unerwartet mir auch deine Erscheinung einen Augenblick lang auffiel." Auch Goethe, durchaus überrascht von Klingers Kommen, hatte zunächst vom „Bleiben" gesprochen; den Herzog lernt Klinger erst nach einigen Tagen kennen. Eine frühere Begegnung Bellrieds mit Falkon, immerhin schon nach langer Bekanntschaft, bringt eine Szene, die an die Szene zwischen „Franz" und dem „Doctor" — und also zwischen Klinger und Goethe — im „Leidenden Weib" erinnert. Bellried war gegangen, um die Geliebte zu sehen, und kommt, verwirrt durch falsche Zeichen, eifersuchtsgequält zu Falkon, der nach kurzem Fragen und Antworten — im Ungestüm nicht unähnlich dem Dialog des Jugendwerkes — zunächst abschließt. „Du taugst zu nichts, so lange sie dir nahe ist. Immer webst du dann in einer feinen Raserey. . . . Geh zu Bette, daß du warm wirst; dann erzähle." Der „Doktor" bei der entsprechenden Auseinandersetzung mit Franz: „Schlaf nur aus; ras' aus; dann wird's gut seyn. Nur Morgen abgewartet." Es mag wohl hier wie dort eine biographische Tatsache zugrunde liegen. Auch in der Episode am Hof im„ Kettenträger" hat Falkon durch Eifersucht verwirrte Vorstellungen und Gedankengänge Bellrieds zurecht zu rücken[2].

---

[1] Vgl. Wieland an Merck (14. Okt. 76). „Goethe ist immer der nehmliche, immer wirksam uns alle glücklich zu machen, oder glücklich zu erhalten — und selbst nur durch Theilnahme glücklich. Ein großer, edler, herrlicher, verkannter Mensch, eben darum verkannt, weil so wenige fähig sind, sich einen Begriff von einem solchen Menschen zu machen."

[2] Vgl. für diese eifersüchtigen Szenen und Vorstellungen auch „Die neue Arria", Akt III und IV.

Die Trennung Falkons von Bellried nach der kurzen Hofzeit ähnelt — äußerlich gesehen — der ersten Trennung Rams von Mahal (innerlich handelt es sich um etwas ganz anderes). An einer Wegteilung stand Falkon plötzlich still. „Hier fing er an, wollen wir uns denn endlich trennen. Du hast die Wahl ob rechts oder links." „Was ist das? rief der Starost, warum? — — Welch plötzlicher, ungerechter Einfall! — — — — Ohne ein Abschiedswort weiter zu verlieren, wandte er sich links, und wies mit dem Finger rechter Hand." Bellried ruft ihm nach, ohne daß er sich zurückwendet. — Ram erklärte bei einer Felsenbrücke dem überraschten Mahal, er solle dahin gehen, er wolle dorthin gehen. „Mahal bat ihn zu bleiben, und sich deutlicher zu erklären .... Er eilte davon. Mahal sah ihm lange nach."

DieTrennung Falkons von Bellried, die den ersten Teil des „Kettenträger" beschließt, hat einige Ähnlichkeit mit der Trennung des Derwisch von Derbin[1]. Auch Bellried wird einer Prüfung unterworfen, ob er es wert ist, mit Falkon auf eine geheimnisvolle Reise zu gehen; auch hier handelt es sich darum, unter allen Umständen ein Geheimnis zu bewahren, und nach einem ziemlichen Maße von Standhaftigkeit unterliegt Bellried dem Einfluß seiner Liebe und eines berauschenden Weines. Falkon sagt: „der Baum kann freylich nichts dafür, wenn er aus schwachem Holze besteht, aber übel kann er es nicht nehmen, wenn er zu keinem starken Baue genommen wird.... Du bleibst hier, hörst du? Du bleibst hier." — Derwisch: „Nun Derbin, nach Ganges folgst du mir wohl nicht. Ich vergeb dir alles." Derbin: „Derwisch, ich bin gefallen, du hast Recht, Gold, Macht, eine gute Tafel probt den Mann." (Einen stärksten Einfluß hatte auch hier die Verbindung mit einer Frau.) Die Überlegung des Derwisch war gewesen: „Soll ich ihn nun auf die Probe stellen! Er dauert mich, die Gefahr ist groß. Doch übersteht er sie, so hab ich einen Freund. Dann soll er mit an Ganges[2]." Im „Kettenträger" wird Bellried gesagt: „Ich weiß nur, daß es ganz allein an Ihnen selbst lag, daß Sie zurückgeblieben sind. Sie haben die Prüfung nicht bestanden[3]."

Wenn in den „Reisen vor der Sündflut" Ram vor Mahal „ein quälendes Rätsel" steht und in „Weltmann und Dichter" der Dichter es beklagt, daß der Weltmann „den Gesichtspunkt immer wieder

[1] Es mag erwähnt werden, daß der Ausdruck „Jovialität", den Klinger in den Briefen nach Weimar mit Nachdruck gebraucht, wie im Derwisch so auch im Kettenträger vorkommt. „Jovialität, die seltene Gabe, selbst gewählte Armuth, setzt uns über alle Menschen, macht uns die Welt zumPossenspiel!" (DerwischV,6.) „Das nenne ich Jovialität, sich über sein Unglück noch zu freuen." (KTr. I, 406.)

[2] Später heißt es in diesem Zusammenhang: „Also ist mein Derbin in der Feuerprobe." (Derwisch V, 2.) Bei einer späteren Prüfung Bellrieds „Noch nie hatte er eine solche Feuerprobe aushalten müssen." (KTr. II, 636.)

[3] Oskar Erdmann „Über Klingers dramatische Dichtungen", Königsberg 1877, hat es wahrscheinlich gemacht, daß der Schluß von „Sturm und Drang" mit dem Versuch der Erklärung des Zerwürfnisses zwischen den Jugendfreunden, das sie für Jahrzehnte trennt, sich auf das Verhältnis Goethe-Klinger bezieht.

verrückt in dem Augenblicke, da er ihn fassen will", so findet im „Kettenträger" Bellried die Bescheidung vor Falkon „Ha rätselhafter Mann! . . . Darf ich nicht immer an deiner Seite gehen? . . . Dein Andenken (soll) meinen Schritten zur Seite gehen. Aber eine ewige Unruhe wird mich umschlingen." Dieser Anruf, in seinem geistigen Ausmaß (den ausgelassenen Stellen) sicher nicht an Goethe gerichtet, ist in der Art seiner Versinnlichung, an den konkreten Vorgang der Trennung anknüpfend, sicher auf Goethe und die Verbannung von ihm zu beziehen. Die Briefe Klingers beweisen es, daß er dies Andenken nie überwinden konnte. Und immer wieder und immer von neuem qualvoll scheint sich die Stunde zu erzeugen, von der Goethe schrieb: „Klinger kann nicht mit mir wandeln . . . ich habs ihm gesagt, darüber er außer sich war und nicht verstund und ichs nicht erklären konnte noch mochte." Unter verschiedener Stimmung gesehen — das kehrt wieder im „Derwisch", in „Den Reisen vor der Sündflut" und im „Kettenträger". Goethe war und blieb ein größtes und schmerzlichstes Erlebnis, eine der tiefsten Erschütterungen Klingers. „So lang ich lebe, werde ich ihn nicht vergessen".

3.

Amerikanische Lyrik der Gegenwart.

Von Professor Dr. **Karl Brunner, Wien.**

"To have great poets, there must be great audiences", dieses Zitat aus Walt Whitman stellt die Dichterin Harriet Monroe als Geleitwort ihrer Zeitschrift "Poetry, a magazine of verse" voraus, der bedeutendsten unter den nicht wenig zahlreichen, kleineren und größeren regelmäßigen Veröffentlichungen, die der neueren Poesie völlig gewidmet sind. Aber nicht bloß solche finden in Amerika Leser und Käufer, sondern fast jede amerikanische Zeitung hat ihre Dichterecke, auch Tageszeitungen und politische Wochenschriften. Freilich, nicht alle dieser gewähren der bewußt modernen Dichtung Raum. Keines der führenden amerikanischen Blätter geht aber heute mehr an ihr vorüber, und so scheint nach dem allgemeinen Urteil des Volkes, die neue Dichterschule sowohl in Inhalt wie in Form und Sprache das gefunden zu haben, was den amerikanischen Lesern von heute als dichterischer Darstellung wert und in der Art der Darstellung angemessen erscheint. Ob allerdings das oben erwähnte Wort Walt Whitmans auf diese Dichter und ihren Leserkreis zutrifft, wird erst die Zukunft entscheiden, jedenfalls ist aber die amerikanische Lyrik der Gegenwart so bedeutungsvoll, daß sie einer näheren Betrachtung wert ist.

Worin besteht nun ihre Eigenart? Das Auffallendste ist Form und Sprache. Ich führe als Beispiel die 3. Strophe der 3. Abteilung

"Death" aus dem Gedichte "Resurgam" der Dichterin Louise Ayres Garnett (Dichterinnen sind unter den zeitgenössischen Dichtern Amerikas sehr zahlreich, wohl auch unter den Lesern, wie denn überhaupt in den Vereinigten Staaten das weibliche Geschlecht bekanntlich viel mehr Träger der geistigen Kultur ist, als das männliche), das in der Weihnachtsnummer 1921 der erwähnten Zeitschrift "Poetry, a magazine of verse" erschienen ist. Die Dichterin gehört nicht zu den Bekannteren, wir erfahren von ihr in dem erwähnten Heft, daß sie eine Reihe von Gedichten für Kinder veröffentlicht hat, dann einen Band "Creature Songs" mit dazugehöriger Musik, endlich ein Drama "Master Will of Stratford", also eines der zum Jubiläum so zahlreichen Dramen mit Shakespeare als Hauptfigur, und daß das vorliegende Gedicht geschrieben sei als "a text of on oratorio for which Mr. Henry Hadley is now composing the music" und daß es "may be regarded as an essay in that closer alliance between poetry and music which the editor has pleaded for in recent numbers of 'Poetry' ". Ihr Werk mag daher für die zeitgenössische amerikanische Dichtung typisch gelten.

"Why hast thou hidden Thyself, O God?
Why hast thou turned thy face aside
And burdened me with night?
Where is my dream of death,
And where is its sanctuary?
The heat of hell assails me;
I am consumed in bitterness and pain."

Man fühlt sich natürlich sogleich an die Psalmen erinnert, wenn man das liest, und tatsächlich mag ja eine stärkere Anlehnung an die biblische Sprache gerade in diesem Gedicht durch den Inhalt und den Zweck nahe gelegt sein. Der amerikanische Kritiker denkt aber bei diesem Vers nicht mehr unmittelbar an den Psalmisten, ihm ist es der „vers libre", den die Amerikaner von Franzosen gelernt zu haben behaupten, um darin die beste Form zum dichterischen Ausdruck zu finden[1]. Wegweiser war da freilich Walt Whitman, der nach längeren Versuchen zu seinen Rhythmen gekommen ist[2], bei denen

[1] Vgl. Mary Austin, *Native Rhythms* in *The Literary Review* der *New York Evening Post*, 1. Juli 1922.

[2] Jetzt deutlich zu ersehen aus *The uncollected poetry and prose of Walt Whitman*, ed. by Emory Holloway, 2 Bd. New York (auch London) 1921 Vgl. H.'s Einleitung I, S. LXI f. u. S. XCII. W. journalistische Prosa der Jugendzeit weist schon auf den Vers der späteren Zeit, so die katalogartigen Aufzählungen, Wiederholungen zu Anfang der Sätze. In Gedichten begann er mit einfachen Formen, so der Balladenstrophe, dann ging er zu schwierigeren Strophenformen über, beschränkte sich aber auf iambische Trimeter und Tetrameter, endlich versuchte er es mit Blankversen. Fast gleichzeitig begann er für sich mit Versuchen in freien Versen über Stoffe, die er in der Folge sieben Jahre lang für die Ausgabe von 1855 der "Leaves of Grass" umarbeitete. Der erste Versuch in den freien Versen, der veröffentlicht wurde, war das Gedicht "Resurgemus" (1850), das dann, da und dort umgearbeitet, als "Europe, the 72nd and 73rd year of these States" in der Ausgabe der "Leaves of Grass" von 1855 aufgenommen wurde. In der älteren Fassung sind die Verse der aufgeregten Stimmung, in der das Gedicht entstanden

wiederum sicher außer der Bibel auch Macphersons Ossian einen Einfluß als Vorbild gehabt haben wird[1]. Durch Häufung in der Verwendung der Ausdrucksmittel des Nachdrucks, wie Ausrufen, Wiederholungen, Alliteration bildet er sich dann aus den hier empfangenen Anregungen seinen ihm eigenen Stil. Besonders liebt er ausrufartige Wiederholungen zu Beginn der Zeilen, dann aber auch den Refrain. Ein weiteres, von ihm oft verwendetes Mittel die Aufmerksamkeit zu steigern, ist die Aufzählung.

Seine Gedichte lesen sich so ja oft beinahe wie Kataloge, aber die Wirkung in der Richtung starker Eindringlichkeit bleibt nicht aus.

Mit der Aufzählungsmanier Whitmans fanden aber die zeitgenössischen Dichter auf die Dauer nicht mehr ihr Auslangen. Abgesehen von der Pflege der strengeren althergebrachten Versmaße und Strophenformen, unter denen selbst kompliziertere, wie Sonette und Troubadourstrophen ihre Anhänger finden, ja deren Pflege sogar in allerneuester Zeit eher in Zunahme begriffen zu sein scheint, wurde der freie Vers weiterentwickelt zur "polyphonic prose", in der etwa die Dichterin und Kritikerin der neuen Schule Amy Lowell die vollendetste Form dichterischer Ausdrucksmöglichkeit gefunden zu haben glaubt. Die Grundlage dieser sei die Annahme, daß der Stil irgendeines bestimmten Teiles einer Dichtung der Gefühlsregung völlig folgen muß, die zur Darstellung gelangen soll. In ihr werden daher alle Ausdrucksmittel, die der Poesie eigen sind, ausgenützt: Metrum, Vers, Assonanz, Alliteration, Reim, Wiederholungen, und zwar nicht wie bisher nach irgendeinem von vornherein feststehenden Muster, sondern so wie es die jeweilige Gefühlsregung verlangt. Reime können dabei am Ende der Zeilen verwendet werden wie bei gewöhnlichen Versen, oder innerhalb der Zeilen, oder sogar einer nach dem anderen. Man kann aber die Zeilen auch ganz reimlos lassen und man kann sie so lange machen, wie man es passend erachtet. "Polyphonic prose" unterscheidet sich so völlig von rhythmischer Prosa, weil sie eben nicht bloß eines der erwähnten Ausdrucksmittel, den Rhythmus, sondern alle verwendet[2]. Als Muster verweist die Dichterin da auf Paul Verlaines

Les sanglots long
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Die Franzosen sind in der Verwendung dieser Ausdrucksformen den Amerikanern vorausgegangen und ihre Lehrmeister gewesen.

---

ist, angemessen noch voll von Ausrufen und unrhythmischen, in der Fassung von 1855 bereits ausgeglichener.

[1] W. C. Bronson, *A short History of American Literature*, New York (1919), S. 266.

[2] In *The Literary Review* der *New York Evening Post*, 25. März 1922.

Die Hauptvertreter dieser Form sind wohl unter der Dichtergruppe zu suchen, die sich "Imaginists" nennt und die in ihren zahlreichen kritischen Werken behauptet, die Aufgabe der Poesie sei "to present an image" (daher der Name). Dabei sind sie sich der Grenzen der Malerei und Dichtkunst wohl bewußt, erklären aber doch, daß "we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous"[1].

Zu den besten Beispielen dieser Art gehören die Gedichte von Amy Lowell[2], die in Inhalt und Stimmung überall fein, in den Bildern zart und im sprachlichen Ausdruck klar ihre Wirkung wohl kaum verfehlen, bloß in den Farbenvergleichen für manche vielleicht etwas gesucht erscheinen mögen. Z. B. „Absence"[3]:

My cup is empty to-night,
Cold and dry are its sides,
Chilled by the wind from the open window,
Empty and void, it sparkles white in the moonlight.
The room is filled with the strange scent
Of wistaria blossoms.
They sway in the moon's radiance
And tap against the wall.
But the cup of my heart is still,
And cold, and empty.

When you come, it brims
Red and trembling with blood,
Heart's blood for your drinking;
To fill your mouth with love
And the bitter-sweet taste of a soul.

"Polyphonic Prose" verwendet Amy Lowell auch in Erzählungen, so beginnt etwa "In a castle", eine mittelalterliche Liebesgeschichte, die mit dem Tode der Geliebten, ihres Gemahls und des Liebhabers endet, mit folgender, einleitenden Situationsschilderung:

"Over the yawning chimney hangs the fog. Drip — hiss — drip — hiss — fall the raindrops on the oaken log which burns, and streames, and smokes the ceiling beams. Drip — hiss — the rain never stops."

---

[1] Louis Untermeyer, *Modern American Poetry*, New York 1921, S. XXXVIII.

[2] Geb. am 9. Febr. 1874 in Brookline, Massachusetts. Sie stammt aus einer Gelehrten- und Dichterfamilie. James Russell Lowell war ein Vetter ihres Großvaters, ihr Bruder Abbott Lawrence Lowell ist Präsident der Harvard-Universität. Sie ist viel in Europa gereist. Ihre ersten Gedichte erschienen 1910 im *Atlantic Monthly*, nach vielen Jahren sorgsamer Vorbereitung und eingehenden Studien. In Buchform erschienen: *A Dome of Many-colored Glass* (1912), noch stark unter dem Einfluß von Keats und Tennyson. *Sword Blades and Poppy Seed* (1914) enthält bereits Gedichte in der neuen, in der Einleitung theoretisch verteidigten Richtung. Weiter erschienen: *Men, Women and Ghosts* (1916), *Can Grande's Castle* (1918), *Pictures of the Floating World* (1919). Außerdem kritische Aufsätze: *Six French Poets* (1915), *Tendencies in Modern American Poetry* (1917). Vgl. Untermeyer, a. a. O., S. 162f.

[3] Aus "*Sword Blades and Poppy Seed*".

Ein anderer Vorkämpfer der "Imaginists" ist Ezra Pound[1], der allerdings gar oft übers Ziel schießt, in Übertreibung der Bildersprache unverständlich wird, und dem seine alles andere als feine Art des Angriffes auf seine literarischen Gegner[2] zahllose Angriffe und Verspottungen eingetragen haben. Für die Art seiner „imaginativen" Gedichte sei als Beispiel angeführt:

"A Girl"[3]

A tree has entered my hands,
The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast
Downward,
The branches grow out of me like arms.

Tree you are,
Moss you are,
You are violets with wind above them.
A child — so high — you are;
And all this is folly to the world.

Unter den nicht wenigen Dichtern und Dichterinnen, die durch ähnliche Verwendung rhythmischer und sprachlicher Mittel feine Wirkungen erzielen, kann man etwa noch Babette Deutsch[4] und den polnischen Juden Alter Brody, der[5] mit acht Jahren nach New York kam, erwähnen. Am eigenartigsten hat aber wohl Vachel Lindsay[6]

[1] Geb. am 30. Oktober 1885 in Hailey, Idaho. Studierte romanische Philologie an der Universität von Pennsylvanien und reiste seiner Studien halber viel in Spanien, Italien, der Provence und Frankreich. Er ließ sich dann in London nieder, wo er seither lebt. Veröffentlichungen: *A Lume Spento* (1908), *Personae* (1909), *Exultations* (1909), *Canzoni* (1911), *Rispostes* (1912), *Lustra* (1916), *Quia Pauper Amavi* (1919), *Umbra* (Auswahl aus allen bisherigen Gedichtsammlungen, 1920). Außerdem Übersetzungen der Sonette und Balladen des älteren Zeitgenossen und Vorläufers Dantes Guido Cavalcanti (1912), die Abhandlungen über die Romanzen des Mittelalters, Dante, Ariosto und Chrétien "*The Spirit of Romance*", dann "*Noh, a Study of the Classical Stage of Japan*" (nach einem Manuskript Fenellosas) u. a.

[2] Z. B. in dem Gedicht "Monumentum Aere etc." (in der kubistischen Zeitschrift "*Blast, Review of the Great*" [Nr. 1 London 20. Juni 1914], die außer kubistischen Bilder eine Reihe Verfluchungen in der Form von Gedichten im Stil Walt Whitmans, dann eine Anzahl ebensolcher Lobpreisungen, ein kubistisches Drama und ein paar Gedichte enthält) sagt er von seinen literarischen Gegnern:

. . . it is doubtfull if even your manure will be rich enough
To keep grass
Over your grave.

[3] Aus *Rispostes*.

[4] Geb. 22. Septenber 1895 in New York. Mitarbeiterin der New Republic, von The Dial, The Yale Review u. a. In Buchform erschien *Banners* (1919). Vgl. Untermeyer a. a. O., S. 388f.

[5] Geb. am 1. November 1895 in Kartuschkiya-Beroza, Gouv. Grodno. Kam mit acht Jahren nach New York und begann nach oberflächlichem Schulunterricht als Übersetzer für jüdische und amerikanische Zeitungen seine literarische Laufbahn. Eine gewisse romantische Träumerei ist seinen Gedichten eigen, die als *A Family Album* 1918 in Buchform erschienen sind, z. B. "A City Park".

Timidly
Against a background of brick tenements
Some trees spread their branches
Skyward.
They are thin and sapless,
They are bent and weary —
Tamed with captivity;
And they huddle behind the fence
Swaying helplessly before the wind,
Forward and backward,
Like a group of panicky deer
Caught in a cage.

Vgl. Untermeyer a. a. O., S. 390f.

[6] Geb. am 10. November 1879 in Springfield, Illinois. Von 1900 bis 1904

den Whitmanschen Vers unter den Anregungen der „Imaginists“ weiterentwickelt. Bei ihm werden die Gedichte Lautgemälde, die Bilder werden nicht mehr durch Worte allein im Geiste hervorgerufen, die bloßen Laute müssen mithelfen, ja da und dort übernehmen sie die Hauptaufgabe, wozu die Vortragsart des Dichters — er trägt seine Werke auf Vortragsreisen in Amerika und in England vor — noch beitragen wird, die mir ein Zuhörer als ähnlich der halbverzückten Art eines Predigers der Heilsarmee schilderte, mit zurückgebogenem Kopf, beinahe geschlossenen Augen und melodramatisch halb singender Stimme. Vortragsanweisungen sind auch in den Buchausgaben seiner Werke stets am Rande angegeben, z. B. “The Santa-Fé Trail”, I, “In which a racing auto comes from the East”: beginnt “To be sung delicately to an improvised tune”.

This is the order of the music of the morning:—
First, from the far East comes but a crooning.
The crooning turns to a sunrise singing.
Hark to the *calm*-horn, *balm*-horn, *psalm*-horn.
Hark to the *faint*-horn, *quaint*-horn, *saint*-horn . . . .

Dann weiter “To be sung or read with great speed”:

Hark to the *pace*-horn, *chase*-horn, *race*-horn.
And the holy veil of the dawn has gone.
Swiftly the brazen car comes on.
It burns in the East as the sunrise burns.
I see great flashes where the far trail turns.
Its eyes are lamps like the eyes of dragons.
It drinks gasoline from big red flagons.
Butting through the delicate mists of the morning,
It comes like lightning, goes past roaring.
It will hail all the wind-mills, taunting, ringing,
Dodge the cyclones,
Count the milestones,
On through the ranges the prairie-dog tills —
Scooting past the cattle on the thousand hills . . . .

Endlich “To be read or sung in a rolling bass, with some deliberation”:

Ho for the tear-horn, scare-horn, dare-horn,
Ho for the *gay*-horn, *bark*-horn, *bay*-horn.
Ho for Kansas, land that restores us
When houses choke us, and great books bore us!
Sunrise Kansas, harvester's Kansas,
A million men have found you before us.

---

studierte er an Kunstschulen in Chicago und New York. 1906 begab er sich auf eine lange Fußwanderung durch Florida, Georgia und die beiden Carolinas und predigte dort das „Evangelium der Schönheit“ und will den Sinn für das Schöne in den letzten Dörfern wecken. In den nächsten fünf Jahren machte er noch mehrere solcher Reisen. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich dabei durch Rezitieren, Vorsingen und Verkauf einer Flugschrift “*Rhymes to be Traded for Bread*”. Diesen Reisen verdanken auch seine Prosawerke *A Handy Guide for Beggars* (1916) und *Adventures while preaching the Gospel of Beauty* (1914) ihre Entstehung. Von den Gedichten erschienen folgende Sammlungen: *General Booth enters Heaven and other poems* 1913, *The Congo and other poems* 1914, *The Chines Nightingale* 1917 und *The Golden Whales of California* 1920. *The Daniel Jazz and other poems*, London, G. Bell and Sons, 1920, enthält eine gute Auswahl (Preis 4 s 6 d). 1915 erschien ferner die Studie über die künstlerischen Möglichkeiten des Lichtbildtheaters “*The Art of the Moving Picture*”.

Andere Dichter verschmähen die mannigfachen Ausdrucksmittel der "Polyphonic Prose" und verwenden den Versen Walt Whitman's ähnliche, wirken also außer durch den Inhalt formal bloß durch Mittel der Eindringlichkeit. Der Meister dieser Art ist Carl Sandburg[1], neben ihm wäre der gebürtige Italiener Arturo Giovannitti[2] zu erwähnen. Für Sandburgs Art mag das folgende Gedicht "Death snips proud men" als Beispiel dienen[3]:

> Death is stronger than all the governments because the governments are men and men die and then death laughs! Now you see'em and weep.
>
> Death is stronger than all the proud men and so death snips proud men on the nose, throws a pair of dice and says: Read'em and weep.
>
> Death sends a radiogram every day: When I want you I'll drop in — and then one day he comes with a master-key and lets himself in and says: We'll go now.
>
> Death is a nurse mother with big arms: 't won 't hurt you at all; it's your time now; you just need a long sleep, child; what have you had anyhow better than sleep?

[1] Aus einer schwedischen Familie, geb. am 6. Januar 1878 in Galesburg, Illinois. Bis zu seinem 20. Lebensjahre trieb er sich in allerlei Berufen umher, als Portier, landwirtschaftlicher Arbeiter, Theaterarbeiter, Küchengehilfe und dgl. Schulbildung genoß er wenig. 1898 zog er in den Krieg gegen Spanien. Zurückgekehrt ging er ins Lombard College in Galesburg. Hier lernte er zum erstenmal Literatur als solche kennen. Dann wurde er Reklameleiter eines Warenhauses, organisierte die sozialdemokratische Partei in Wisconsin, später wurde er Journalist. 1904 veröffentlichte er seine ersten Gedichte, die da und dort schon an seine spätere Eigenart erinnern. 1914 erschien eine Anzahl von Gedichten des bis dahin in literarischen Kreisen ganz unbekannten Journalisten in "*Poetry, a magazine of verse*", eines von ihnen ("*Chicago*") erhielt ein Jahr später einen Preis. 1916 erschienen die "*Chicago Poems*", die seinen Ruhm als Dichter begründeten. 1918 *Cornhuskers*, eine Sammlung, die außer dem Eingangsgedicht, einer Verherrlichung der Prairie ihm Whitmanschen Stil, ziemlich unbedeutende Gedichte enthält. Am schwächsten sind die Kriegsgedichte, in denen Sandburg in die allgemeine Kriegspsychose Amerikas einstimmt und nicht mehr zu sagen weiß als die Tagespresse, von der amerikanischen Mission für die Freiheit der Völker predigt und dgl. mehr. (Z. B. "*The four Brothers*" vom November 1917: Die vier Republiken, Amerika, Frankreich, England und Rußland gehen aus zur Jagd auf den einen schrecklichen Mann, den Kaiser, der ihnen und damit der ganzen Welt so unendlich viel Mühsal und Plage macht. So viele Männer sind bereit zu sterben, um das eine große Ziel zu erreichen. Ihnen muß Gott beistehen, damit ihrer fünf sind und sie das große Ziel leichter erreichen. Die bombastische Sprache des ganzen läßt sich nicht wiedergeben.) *Smoke und Steel* (1920) ist in jeder Beziehung die reifste und vollendetste der Gedichtsammlungen. Sie enthällt vor allem eine Reihe von Stimmungsgedichten aus dem industriellen und großstädtischen Amerika, dann lyrische Gedichte aus der Nachkriegsstimmung und auch Liebeslyrik. Vgl. Untermeyer a. a. O., S. 196.

[2] Geb. am 7. Januar 1884 in den Abruzzen. Er kam mit 18 Jahren nach Amerika, das ihm schon in der alten Heimat als das Land der Freiheit vorschwebte, das ihn aber alsbald bitter enttäuschte, denn mehr als drüben fand er hier die Herrschaft von Wenigen über die Vielen, Elend und Unterdrückung der Hilflosen, deren Seufzern, dumpfen Hoffnungen und deren Seelenangst er in seinen "*Arrows in the Gale*" (1914) Ausdruck gibt. Vgl. Untermeyer S. 286.

[3] Aus "*Smoke and Steel*".

Am eigenartigsten ist aber Sandburg dort, wo er mit ein Paar aphorismenartig hingeworfenen Wörtern kleine Momentbilder hinwirft, die sich aneinandergereiht zu einem eindrucksvollen Ganzen vereinigen. So etwa das Gedicht "Stripes":

> Policeman in front of a bank, 3 a. m. .... lonely.
> Policeman State and Madison — high noon .... mobs .... car .... parcels .... lonely.
> Woman in suburbs .... keeping night watch on a sleeping typhoid patient .... only a clock to talk to .... lonely.
> Woman selling gloves .... bargain day department store .... furious crazy work of many hands slipping in and out of gloves .... lonesome.

Arturo Giovannittis Gedichte sind in der Form ähnlich. Auch er schreibt in gehobener Prosa in ungleichmäßigen, strophenartigen Absätzen.

Außer in der Form sind die zeitgenössischen Dichter auch in ihrer Sprache Neuerer. Whitman hatte einst verlangt "we must have new words, new potentialities of speech — an American range of self-expression. . . . . The new times, the new people need a tongue according, yes, and what is more, the will have such a tongue — will not be satisfied until is evolved." Die neue Dichtersprache, die er und nach ihm die Dichter der Gegenwart schaffen wollen, schöpft aus der Sprache des Alltags. Damit ist ja allerdings nichts neues geschaffen, denn die Forderung, daß sich die Sprache der Poesie von der alltäglichen Prosa nicht unterscheiden soll, hatten ja bereits Coleridge und Wordsworth in der Einleitung zu den "Lyrical Ballads" 1798 erhoben und in manchen ihrer Gedichte praktisch durchzuführen versucht. Die Neigung zu traditioneller Ausdrucksweise, die aber jeder Dichtung eigen ist, läßt diese Forderung immer wieder erhoben werden, wenn selbständige Köpfe mit der Vergangenheit brechen wollen. Das Ergebnis ist dann gewöhnlich die Verwendung von bis dahin als unliterarisch verpönten Ausdrücken der Vulgärsprache oder der Dialekte. In unserem Falle handelt es sich um Amerikanismen. In der Verwendung solcher, wie von Ausdrücken der amerikanischen Vulgärsprache geht wohl Sandburg am weitesten, während Whitmans und etwa Vachel Lindsays gewagte neue Komposita völlig neuschöpferisch sein wollen. Wieder anders wollen die "Imaginists" die Dichtersprache erneuern. Ihre Vergleiche mit seltenen Blumen und Gerüchen stammen ja gewiß nicht aus der Sprache des Alltags, sie sind eine Art neuer Romantiker, die uns nicht wie die des frühen neunzehnten Jahrhunderts in ein idealisiertes Mittelalter oder einen Orient ihrer Phantasie führen, sondern in eine schönere Welt, als die des grauen, geldverdienenden Amerika.

Auch in dem stofflichen Inhalt ihrer Dichtungen wollen Whitman und seine Nachfolger Neuerer sein. Whitman selbst will die Idee

der in den Vereinigten Staaten verkörperten, oder besser verkörpert sein sollenden Demokratie verherrlichen. Der tiefere Sinn des "Song of Myself" ist ja bekanntlich der, daß Whitman in sich selbst ein Exemplar der gesamten menschlichen Rasse und daher diese in dem einen Exemplar "Walt Whitman" besingen will. Klarer sind seine zahlreichen Verherrlichungen der Staaten und ihrer Gegenwarts- und Zukunftsmöglichkeiten, der Großstadt New York und ihrer in der sie alle verbindenden Arbeit einander gleichen Bevölkerung. Er ist so ein Vertreter jenes typisch amerikanischen optimistischen Vertrauens in die Herrlichkeit der Vereinigten Staaten und ihrer Einrichtungen, jenes Idealismus, der Abraham Lincoln beseelt hat und der von zielbewußter Propaganda genährt und geleitet während des Weltkrieges so sonderbare Blüten von Unduldsamkeit gezeitigt hat, die sich mit dem Begriffe eines Landes der Freiheit so schwer vereinigen lassen. Als aber die Demokratie sich immer mehr zu einer bequemen Form der Beherrschung der wirtschaftlich Schwachen durch die starken wurde, als sie sich immer mehr als eine jede Originalität unterdrückende und bloß die Mittelmäßigkeit fördernde Einrichtung zeigte, wenden sich die Dichter, die als vorwärtsstrebende unter diesem Geiste, der das gesamte Kulturleben beherrschte, gar sehr litten, gegen diese selbstgefälligen Bürger und ihre Einrichtungen. 1894 veröffentlichen Bliss Carman und Richard Hovey ihre "Songs from Vagabondia", die an die alte Vagantenpoesie anknüpfend, Burns und Robert Browning als Vorbilder verherrlichend, in sangbaren Strophen von den Freuden der Straße, dem wilden Leben der Landstreicher und dem geselligen Zusammensein mit gleichgesinnten Freunden singen. So wenig revolutionär uns diese Gedichte heute anmuten, so sehr waren sie es für den selbst zufrieden, auf seine städtischen Errungenschaften stolzen amerikanischen Bürger. 1896 erschien die weitere Sammlung „More Songs from Vagabondia" und 1900 die „Last Songs from Vagabondia". In einem gewissen Ausmaße zeigt sich diese Enttäuschung an Amerika bei fast allen Dichtern des späten neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, wie auch in manchen Romanen. Zwischen dem literarischen Jungamerika und dem festgefügten „staatserhaltenden" Elementen besteht ein Gegensatz, der uns vielleicht am klarsten wird, wenn wir den Roman "Main Street" von Sinclair Lewis lesen. Trotz seiner unleugbaren Längen und vielleicht nicht scharf genug herausgearbeiteten Charakterentwicklung, gibt er uns ein lebendiges Bild der amerikanischen Kleinstadt, die dank der den dünn bevölkerten Einzelstaaten so viel politische Rechte einräumenden Konstitution das öffentliche Leben der Vereinigten Staaten ausschlaggebend beherrscht. Am schärfsten sind die Angriffe, die Carl Sandburg gegen die herrschende Gesellschaftsschicht richtet, was ja auch aus seiner politischen Gesinnung erklärlich ist, so etwa in dem "The Mayor of Gary" betitelten Gedicht der Sammlung "Smoke and Steel":

I asked the Mayor of Gary about the 12-hour day and the 7-day week
And the Mayor of Gary answered, more workmen steal time on the job in Gary than in any other place in the United States.
"Go into the plants and you will see men sitting around doing nothing — machinery does everything", said the Mayor of Gary when I asked him about the 12-hour day and the 7-day week.
And he wore cool cream pants, the Mayor of Gary, and white shoes, and a barber had fixed him up with a shampoo and a shave and he was easy and imperturbable though the government weather thermometer said 96 and children were soaking their heads at bubbling fountains at the street corners.
And I said good-bye to the Mayor of Gary and I went out from the city hall and turned the corner into Broadway.
And I saw workmen wearing leather shoes scruffed with fire and cinders, and pitted with little holes from running molten steel.
And some had bunches of specialised muscles around their shoulder blades, hard as pig iron, muscles of their forearms were sheet steel and they looked to me like men who had been somewhere.

Neben Sandburg stehen als Ankläger der schon erwähnte Arturo Giovannitti und Whitmans Biograph und Freund Horace Traubel mit seinen "Chants Communal" (1914).

Whitmans Verherrlichung der Vereinigten Staaten, ihrer unendlichen Entwicklungsmöglichkeiten und überwältigenden Größe wegen trifft sich mit der Heimatskunst, die seit Bret Hartes idealisierenden Goldgräbergeschichten und Gedichten aus Californien ("The Luck of Roaring Camp" 1870, "The Outcasts of Poker Flat" 1870) allenthalben in den einzelnen Staaten bodenständige Literatur entstehen ließen. In der Hand der jungen Dichtergeneration wird aber auch diese von idealisierender Verherrlichung zu recht kritischer Betrachtung in realistischer Darstellung, wobei düstere Farben eher gesucht als vermieden werden, so etwa in einigen Gedichten Sandburgs und in der "Spoon River Anthology" von Edgar Lee Masters (1914). Man lese z. B. folgendes Gedicht aus "Smoke and Steel":

Real Estate News.
ARMOUR AVENUE was the name of this street and door signs on empty houses read "The Silver Dollar", "Swede Annie" and the Christian names of madams such as "Myrtle" and "Jenny". Scrap iron and bottles fill the front rooms hither and yon and signs in Yiddish say Abe Kaplan & Co. are running junk shops in whore houses of former times.
The segregated district, the Tenderloin, is here no more; the red-lights are gone; the ring of shovels handling scrap iron replaces the panging of pianos and the bawling songs of pimps.

The "Spoon River Anthology" ist eine Sammlung fiktiver Grabsteine für die Bewohner einer imaginären Kleinstadt "Spoon River" irgendwo westlich des Mississippi. Die Grabsteine geben uns eine ganz kurze Lebensbeschreibung und vor allem die Todesursache der Begrabenen. Die im Leben oft recht angesehenen Leute kommen da, wo

ihr wahres Leben enthüllt wird, gar oft nicht so gut weg, als die rechtschaffenen Bürger wohl vermutet hätten: Heuchelei, wo man ins Tiefere dringt! Gar bunt ist die Reihe, die uns vorgeführt wird. Geistliche, Amtspersonen, Advokaten, Richter, ihre Frauen, aber auch Gauner oder vermeintliche Schurken, die nicht selten rechtschaffener sind als die Muster bürgerlicher Ehrenhaftigkeit. Dann Liebespaare, Tänzerinnen, verkannte Genies usw., im ganzen mehr als 200. Z. B.:

Deacon Taylor.

I belonged to the church,
And to the party of prohibition;
And the villagers thought I died of eating watermelon.
In truth I had cirrhosis of the liver,
For every noon for thirty years,
I slipped behind the prescription partition
In Trainor's drug store
And poured a generous drink
From the bottle marked
"Spiritus frumenti".

Auch in dem zweiten Werke Masters werden uns die Typen der amerikanischen Kleinstadt vorgeführt, aber diesmal in ganz anderer, origineller Weise. "Domesday Book" (1921) ist ein Epos, das zusammengesetzt ist aus Einzelerzählungen, den Zeugenaussagen einer ganzen Reihe von Personen vor dem "Coroner" in der Angelegenheit des mysteriösen Todes der Eleonor Murray, die eines Tages tot aufgefunden wurde. Aus diesen Zeugenaussagen erfahren wir die Lebensgeschichte der Toten, ihre infolge des gesellschaftlichen Zwanges unglücklichen Liebeserlebnisse, die sie nach Frankreich als Pflegerin getrieben haben, sie dort einer ganzen Reihe von Männern reine Liebe vorspiegeln ließen und endlich die Zurückgekehrte in den Tod trieben. So erscheint sie einem der getäuschten Liebhaber:

"This Elenor Murray was America;
Corrupt, deceived, deceiving, self-deceived,
Half-disciplined, half-lettered, crude and smart,
Enslaved yet wanting freedom, brave and coarse,
Cowardly, shabby, hypocritical,
Generous, loving, noble, full of prayer,
Scorning, embracing rituals, recreant
To Christ so much professed; adventuresome;
Curious, mediocre, venal, hungry
For money, place, experience, restless, no
Repose, restraint; before the world made up
To act and sport ideals, go abroad
To bring the world its freedom, having choked
Freedom at home — the girl was this because
These things were bred in her, she breathed them in
Here were she lived and grew."

Immerhin schließt das Epos nicht unversöhnlich. Der „coroner" faßt zu Ende das Ergebnis der Untersuchung mit folgenden Worten zusammen:

..... These happenings
Of Elenor Murray carry beauty forth,
Unhurt amid the storm-cloud, darkness, fire,
To lives and eras. And our contry too,
So ruined and so weltering, like a ball
Of mud made in a missile by a god
May bear, no lass, a pearl at core, a truth,
A liberty, a genius beauty, — thrown
In mischief by a god, and staining walls
Of this our temple; in a day to be
Dried up, cracks open, and the pearl appears
To be set in precious time beyond
Our time and vision .....

Den hoffnungsfrohen Optimismus der Amerikaner hat Masters so zu mindest im Schluß wieder durchklingen lassen.

Anders Carl Sandburg, dessen Kriegsbegeisterung in einzelnen Gedichten der Sammlung „Cornhuskers" in den Nachkriegsmonaten einer rechten „disillusion"-Stimmung Platz macht. Den Krieg möchte er vergessen wissen, ganz und gar vergessen:

A. E. F.[1]

There will be a rusty gun on the wall, sweetheart,
The rifle grooves curling with flakes of rust.
A spider will make a silver string nest in the darkest, warmest corner of it.
The trigger and the range-finder, they too will be rusty.
And no hand will polish the gun, and it will hang on the wall.
Forefingers and thumbs will point absently and casually toward it.
It will be spoken among half forgotten, wished-to-be-forgotten things
They will tell the spider: Go on, you're doing good work.

Im März 1919 sieht er bereits in sämtlichen Staatsmännern Lügner („The Liars")[2], die alle Völker und das eigene mit ihnen belügen. Darum — so schließt das Gedicht —:

... I hear The People tell each other
.....
To hell with 'em all.

Die Heimatskunst hat endlich ein weiteres Studienfeld für dichterische Darstellung eröffnet, den Neger. Der sentimental gefaßte "old time negro", der uns aus "Onkel Toms Hütte" und den Liedern der Gesangskomiker ("My old Ketucky home" u. dgl.) bekannt ist, der aber auch noch die Grundlage der folkloristisch so wertvollen "Uncle

[1] Amerikan Expeditionary Force. In "Smoke and Steel".
[2] In "Smoke and Steel".

Remus Stories" von Joel Chandler Harris[1] bildet, der ja schließlich auch noch den Gedichten des Vollblutnegers Paul Laurence Dunbar[2] zugrunde liegt, macht einem Studium des heutigen Negers Platz. Vachel Lindsay mag auf seinen Wanderungen oft genug mit Vertretern der schwarzen Rasse zusammen gekommen sein, um sie uns zu geben. Die packendste Gegenüberstellung des heutigen Negerdaseins in den Vereinigten Staaten und dem in der afrikanischen Heimat ist aber doch das Gedicht "Congo"[3], jener Vision des Flusses in der Umgebung der mit einem Besenstiel auf Faß schlagenden trunkenen Neger in der Schankstube, die uns auch in ihrem Rhythmus an Negermusik erinnert.

4.

Benedetto Croces Renaissance-Porträts.

Von Dr. **Viktor Klemperer**, o. Prof. der rom. Philologie an der Technischen Hochschule, **Dresden.**

Die italienische Ästhetik und Literaturkritik trat mit dem Jahre 1900 wirklich in ein neues Jahrhundert ein; denn eben damals erschien in erster Fassung Benedetto Croces Kunstlehre. Sie gewann sehr bald entscheidenden Einfluß, und noch ehe seine *Filosofia dello Spirito* in der Wucht und Geschlossenheit des viergliedrigen Systems vollendet war — der intuierenden und der abstrahierenden Tätigkeit des Geistes gelten die *Estetica* und die *Logica*, der Zwecktätigkeit und dem moralischen Streben die *Economica* und *Etica*—, schon längere Zeit vor 1909 galt Croce als ein geistiger Führer Italiens. Heute zählt der 56jährige dort zu den Altmeistern. In Deutschland hat der ihm befreundete und geistig verwandte Karl Voßler von Anfang an auf ihn hingewiesen[4].

---

[1] Über ihn und über „den Neger als literarisches Objekt" vgl. C. A. Smith, *Die Amerikanische Literatur*, Berlin 1912 (Bibliothek der Amerikanischen Kulturgeschichte, Bd. 2), S. 288f.

[2] Geb. 1872 in Dayton, Ohio, als Sohn von Negersklaven, gest. am 10. Februar 1906 in seiner Vaterstadt. Werke: *Lyrics of Lowly Life* 1896, *Lyrics of the Hearthside* 1899, *Lyrics of Love and Laughter* 1903, *Lyrics of Sunshine and Shadow* 1905. Die Gedichte sind zum Teil in literarischen Englisch geschrieben, teils in Negerdialekt. Der Einfluß von Burns und sonstiger volkstümlicher englischer Lyrik ist unverkennbar, gar manche der Gedichte könnten gerade so gut von einem englischen Dialektschriftsteller geschrieben sein. In manchen dürften jedoch Negergesänge zu mindest firmal mitbestimmend gewesen sein. Vgl. Untermeyer a. a. O., S. 137f.

[3] Aufgenommen in Untermeyers Anthologie S. 221. Vgl. auch Fehr, Beibl. z. Anglia, XXXII, S. 173 (August 1921).

[4] Er handelt in der Wissenschaftlichen Beilage der Münchener Allgem. Zeitg. 1900 von „Croces Ästhetik", in der Deutschen Literaturztg. 1910 vom „System der Philosophie des Geistes", im letzten Kapitel seiner „Italienischen Literatur der Gegenwart" (Heidelberg 1914) zusammenfassend mit vieler Anerkennung aber auch behutsam während von dem ganzen Mann und seinem ganzen Werk. (Hier stehen auch bibliographische Nachweise.)

Während nun schon früher einiges aus Croces theoretischem Werk in deutscher Übertragung vorlag, sind neuerdings kurz hintereinander in sorglichster Übersetzung von Julius Schlosser drei Bände seiner literarhistorischen Monographieen erschienen: *Goethe*, 1920; „*Dantes Dichtung*" 1921; „*Ariost*, *Shakespeare*, *Corneille*" 1922. (Alles im Amalthea-Verlag, Wien.) Croce selber hat den Goethe mitten im Kriege geschrieben und 1918 fertiggestellt, zwei Jahre später die Renaissance-Trilogie veröffentlicht, und gleich darauf, wohl im Hinblick auf das Dantejubiläum, die angriffslustige und viel befehdete *Poesia di Dante*. Croces überaus menschliches und stark deutschfreundliches Verhalten im Kriege, sein politisches Hervortreten als Kultusminister im Jahre 1920, endlich das Dantejubiläum, gaben die äußere Begründung, die „aktuelle" Veranlassung zum raschen Übertragen dieser Werke. Womit denn das Außerästhetische und Aktuelle der Ästhetik einmal den besten Dienst geleistet hat: Croces Arbeiten sollten sämtlich der deutschen Betrachtung zugänglich gemacht werden.

Daß die drei literarhistorischen Studienbücher im Tiefsten, in ihrer Kunst-Anschauung und -Umgrenzung geschwisterlich verwandt sind, versteht sich von selber. Aber eine andere, hiermit zusammenhängende, doch mehr äußerliche Verwandtschaft zwischen ihnen fällt zuerst auf, immer erfrischend, manchmal erheiternd, nur selten befremdend und zum Widerspruch reizend: ihr höhnischer Kampf gegen verkehrte, gegen außergeistige Philologie. Dantephilologen, Goethephilologen, Shakespearephilologen: alle müssen sie daran glauben. Sie verwechseln Kulturgeschichte und Dichtung, Lebensgeschichte und Dichtung, Wahrheit und Dichtung, Philosophie und Kunst; sie wühlen in Nebensachen und vergessen die eine Hauptsache: das Kunstwerk; sie wühlen in stofflichen Elementen und sehen nicht ihre Verschmolzenheit, ihr neuartiges Anderssein im Kunstwerk. Die Gleichförmigkeit dieser Polemik erfährt eine interessante Erweiterung im Shakespeare. Denn hier gilt Croces Zorn mehr noch als den Philologen im engeren Fachsinn dem positivistischen und naturwissenschaftlichen Verfahren Taine's, „der sich in den Kopf gesetzt hatte, daß die Engländer des elisabethischen Zeitalters „*des bêtes sauvages*" gewesen seien", der Shakespeares Stil „*un composé d'expressions forcenées*" nenne und derart mit dem Dichter umspringe, „daß man beim Lesen dieser berüchtigten Stellen der *Histoire de la littérature anglaise* nicht mehr wisse, ob Dichter oder Straßenräuber, künstlerische Gegensätze und Harmonien oder Raufhändel und Messerstechereien an uns vorüberziehen." (S. 127/8.) Und er zeiht Taines Shakespearekritik „des seltsam phantastischen Abirrens" und der „besonderen Unfähigkeit, den schlichten Eindruck der Wahrheit aufzunehmen". (S. 133.)

Nur im Vorbeigehen oder doch nicht zum Selbstzweck will ich Taine ein wenig gegen diesen Vorwurf in Schutz nehmen. Gewiß kann man die inkriminierten Stellen bei ihm lesen. Aber für Taine ist Shake-

speare nicht nur *étrange* und *obscur*, nicht nur der Mann der *métaphores furieuses*, des *style de la frénésie*, sondern durchaus auch *créateur par de là tous les poètes de son siècle et de tous les siècles . . ., le plus extraordinaire entre tous les fabricateurs d'âmes . . ., le plus capable d'éveiller en nous un monde de formes, et de dresser en pied devant nous des personnages vivants.* Und Taine weiß auch ganz genau und berührt sich darin aufs engste mit Croce, daß Shakespeare als wahrer Dichter überhaupt keine Metaphern, also keine Übertragungen anwendet, sondern sofort und bruchlos intuiert: *la métaphore n'est pas le caprice de sa volonté, mais la forme de sa pensée.* Und endlich weiß Taine auch aufs bestimmteste, daß Shakespeare kein Rasender ist. Er geht auf die furchtbare Szene ein, in der Hamlet die Mutter anklagt und in all seiner Verzweiflung den ermordeten Vater mit dem Götterboten Merkur vergleicht (III 4). *Cette apparition charmante, au milieu d'une sanglante invective, prouve que le peintre subsiste sous le poète. . . . Il vient d'écarter le masque tragique qui couvrait son visage, et le lecteur, derrière les traits contractés de ce masque terrible, découvre un sourire gracieux et inspiré qu'il n'attendait pas.* All das steht an der gleichen berüchtigten Stelle der englischen Literaturgeschichte, und all das beweist, daß Taine wohl das typisch französische Unbehagen vor Shakespeares Wildheit empfinden mochte, und daß er wohl auf seine mechanistischen Dogmen und Rätsellösungen schwören mochte — daß er aber dennoch als der Künstler, der er selber war, die ungeheure Kunst Shakespeares stark und richtig erfaßte.

Was ich hier zeigen will, und wozu ich allerdings diese „Rettung" höchst notwendig gebrauche, ist eine eigentümliche und fast belustigende Verwandtschaft zwischen Croce und dem von ihm so heftig und so wenig gerecht befehdeten Taine. Es ließe sich sogar zwischen den sehr verschiedenen Denkern eine mehrfache Verwandtschaft zeigen. Beide kommen sie von Hegel her — Croce hat sich in einem besonderen Werk mit Hegel auseinandergesetzt, dem 1907 erschienenen Buch: *Ció che è vivo e ció che è morto della filosofia di Hegel*; „Der Einfluß Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt Hippolyte Taine's" ist in dem so betitelten Buch von Otto Engel (Stuttgart, 1920) herausgearbeitet worden —; beide sind sie immer und vor allem Philosophen, immer dem Allgemeinen, dem Gesetz zugewandt, und das Besondere und Individuelle behandeln sie beide immer nur als Beispiele oder Erprobungen einer Theorie. Doch ich will hier nur von ihrer dritten und erfreulichsten Verwandtschaft handeln.

Sie besitzen beide die gleiche erfreuliche Eigenschaft, die sie Härten und Engen vermeiden läßt, sie haben beide die Gabe dessen, was ich das unbewußte Notventil nennen möchte. Bei Taine liegt das sehr einfach und klar am Tage. Er hat das unbarmherzige Dogma der Erklärung jedes Menschen und jedes Kunstwerkes aus „*race*, *milieu*, *moment*". Unter diesem dreiklingigen Hackmesser muß alles Indivi-

duelle, alles Geniale, alles Künstlerische, alles Neuartige entseelt und zur Unkenntlichkeit zerstückelt werden — müßte es, wenn nicht das Notventil da wäre, das nun auch wieder die Form eines Dogmas annimmt und *faculté maîtresse* heißt. *Sa faculté dominante est l'imagination passionnée délivrée des entraves de la raison et de la morale*,schreibt Taine von Shakespeare: sein „vorherrschendes Seelenvermögen" (um den Schlegelschen Ausdruck zu setzen, den Victor Giraud als Basis des Taineschen annimmt) ist die freie Phantasie, ist also das unerklärliche, das einzigartige, das irrationale, geniale Kunstvermögen. Der Dogmatiker Taine gibt sich mit der Scheinerklärung zufrieden — und der Künstler Taine hat die Freiheit genommen auszudrücken, was ihn an dem unzerlegbaren, geheimnisvoll mächtigen Künstler Shakespeare bewegt und entzückt. Etwas zugleich Entgegengesetztes und Gleichartiges, nur nicht auf eine so einfache Formel zu bringendes findet man glücklicherweise bei Croce.

Während für Taine die Gefahr, nein, eigentlich die Notwendigkeit besteht, aus dem Gebiet des Künstlerischen hinaus in das des Kulturellen,Sozialen,Naturwissenschaftlichen gedrängt zu werden, oder — sehr grob und also nur halb zutreffend ausgedrückt — das Gebiet des Geistigen mit dem des Körperlichen zu vertauschen, ist Croce ständig der umgekehrten Gefahr ausgesetzt, das ästhetische Gebiet durch Definitionen, die zu Abschnürungen werden, zu verengen und den Geist des Künstlers und des Kunstwerkes so ganz vom Körperlichen loszulösen, daß schließlich eine Abtötung des Lebens erfolgt. Ein Beispiel, das ich ebenfalls der Shakespearestudie entnehme, mag es erklären. Croce weist mit gleichem Hohn die deutsche Überheblichkeit zurück, die Shakespeare als einen germanischen Dichter für sich in Anspruch nimmt, wie die französische Borniertheit, die Shakespeare im letzten Kriege keine „*bonne presse*" bereitete, weil er germanisches Barbarentum statt lateinischer Schönheit offenbare. Der aller Rhetorik feindselige Ästhetiker ist hier so sehr im Kern seines Wesens erregt, daß er mit stark rednerischer Unterstreichung breit und wuchtig erklärt: „. . . der wesentliche Punkt ist doch, daß die Dichtung ihren Ursprung nur in sich selbst hat, nicht von außen, von der Nation, Rasse oder sonst etwas; und daß darum die Scheidung und Gegenüberstellung von germanischer und lateinischer Poesie oder anderen nach stofflichen Merkmalen gebideten Zwieheiten jeglichen Grundes entbehrt; Shakespeare kann nicht germanischer Dichter um des einfachen Umstandes Willen sein, daß er, als Dichter, nichts anderes als eben Dichter ist und nicht den Gesetzen seines Stammes gehorcht, einer *lex salica*,*wisigothica langobardica*, *anglica* oder einer anderen *lex barbarorum* — und ebensowenig des *lex romana* — sondern der alleinigen, allgemein menschlichen *lex poetica*." (S. 299/300.) Dieser Gedankengang ist wie gesagt deshalb so stark unterstrichen, weil er nicht nur im Zentrum der einen Shakespeare-Studie, sondern im Zentrum des gesamten Croce-Systems

liegt. Ich nannte eingangs die vier Teile der *Filosofia dello spirito*. Mit einer Art von Fanatismus ist Croce darauf bedacht, die Ästhetik nur und einzig aus den Gesetzen der *intuizione* bestehen zu lassen, die ihm Anschauung und Ausdruck in einem bedeutet — denn (und auch dies ist ein leiser Fanatismus): er leugnet jede Intuition, die nicht zum Ausdruck gelangt, sie besteht für ihn eben nur insoweit, als sie Ausdruck findet. Der Stoff, die Zeit, die Umgebung, die Wissenschaft, die Politik, das Blut des Künstlers, ja auch das Instrument seines Ausdrucks — ob er in Worten, Tönen oder Farben sich ausdrückt: — das alles hat mit der Ästhetik an sich nichts zu schaffen. Aber so scharfsinnig und fruchtbar solches Abgrenzen sich auch immer wieder erweist, so findet man doch nirgends auf der Welt für sich bestehendes Intuieren. Sondern die Intuition ist immer die Tätigkeit eines Geistes, der auch — vielleicht in schwächerem Maße, vielleicht nur rudimentär, aber der auch logisch tätig ist, und auch dieser Geist ist kein für sich bestehender Erdbewohner, sondern qualvoll fest eingebaut in einen Körper. Und wenn es nun auch immer wieder festgestellt werden muß, daß es der Geist ist, der sich den Körper baut, so ist der Geist doch eben zu diesem „Bauen", zu diesem Kampf mit der Materie gezwungen, und das beeinflußt ihn in seinem Wesen. Darauf aber kommt es nun an. Das Loslösen der intuitiven Tätigkeit aus allen Zusammenhängen mit dem übrigen Geistigen und mit dem Körperlichen führt notwendig in die Irre, weil das Intuieren durch all dies andere mitbestimmt wird. Weswegen ich denn — ohne deshalb den Künstler an sich zu vergessen — geradezu gezwungen bin, von einem germanischen Dichter der Neuzeit etwa und von einem romanischen Maler des Mittelalters als von zwei grundverschiedenen, auch im Wesen ihres Intuierens grundverschiedenen Persönlichkeiten zu handeln. Vorzug und Gefahr der allzu starren Theorie Croce's kommen am deutlichsten in seinem Dantebuch zu Tage. Dort hat er in ungemein verdienstlicher und erfrischender Weise mit all den „Nebensachen-Deutern" und unkünstlerischen Komentatoren abgerechnet und einen Teil der Dante'schen Lyrik prachtvoll ins Licht gestellt. Aber eben nur einen Teil, den allgemein, den unveränderlich menschlichen. Dagegen ist ihm der mittelalterliche Teil der Dichtung entgangen, vielmehr er hat ihn als Dichtung geleugnet, weil er das dichterische Wesen der Allegorie leugnet. Und diese Leugnung wiederum ergibt sich als eine irrige für die in ihrem Zusammenhang betrachtete mittelalterliche Geistigkeit[1]. Im allgemeinen aber wird Croce vor solchem Irren durch sein „Notventil" bewahrt. Nur daß man dies Notventil eben nicht wie bei Taine in einer und derselben Formel suchen darf. Sondern die umfassende Bildung, der weite Blick, der tüchtige *bon sens*, das außerhalb des erwähnten theoretischen Fanatismus gänzlich unfanatische Wesen Benedetto Croces wirken fast

[1] Ich habe das in meiner Studie „Der fremde Dante" ausgeführt. (In Hauptfragen der Romanistik" Becker-Festschrift, Heidelberg, 1922).

immer mildernd. Es wird mir hoffentlich nicht allzusehr verdacht, wenn ich an einem Studentenlied und nun gar an der unliterarischsten Fassung des unziemlichen Liedes verdeutliche, wie ich es meine. Croces ästhetische Theorie gleicht dem Hausknecht aus Nubierland und wirft rigoros „den Fremden vor die Tür" — auch wenn der Fremde beglaubigtes Recht auf Gastfreunsdchaft hat und eigentlich gar kein Fremder ist. Aber der allzustrenge Hausknecht drückt dann doch gutmütig die Augen zu und läßt den hinausgeworfenen Gast durch irgendein Hinterpförtchen wieder eintreten. Gerade in der Shakespeare-Studie wird das sehr deutlich und ist es von entscheidender Bedeutung. Während er nämlich den Dichter Shakespeare nur als Dichter gewürdigt wissen will, betont Croce mehrfach, daß Shakespeare's „geschichtliche Herkunft auf die Renaissance weist, von der man allgemein zugibt, daß sie eine vorwiegend italienische Geistesbewegung gewesen sei". (S. 299.) Er sagt das in dieser Fassung, um die Ansicht vom germanischen Dichter Shakespeare zu wiederlegen. Aber worauf es ankommt, ist doch, daß er in die ästhetische Betrachtung das außerästhetische Element der Zeitströmung einfließen läßt. Ja, dieses außerästhetische Element ist sogar das Wesentliche und das Zusammenhaltende der ganzen Trilogie, die nicht von drei beliebigen Dichtern, sondern von drei Renaissance-Dichtern handelt. Das Gemeinsame ihres Dichtens liegt gerade darin, daß ihre Intuitionen: Renaissance-Intuitionen waren (die sich von mittelalterlichen, antiken und anderen Intuitionen unterscheiden). Und das Verschiedenartige der drei wiederum, das Croce aufs feinste herausarbeitet, läßt auch innerhalb seines Buches, obschon er es nicht ausspricht und geradezu leugnet, mit Evidenz in den verschiedenen Individualitäten verschiedene Volkscharaktere erscheinen.

Renaissance, die Wiedergeburt zu einer Diesseitigkeit, die nicht mehr antike Unbefangenheit besaß, unter Abkehr von der katholischen Transzendenz des Mittelalters oder im Gegensatz zu ihr, was beides mit Heidentum nicht identisch sein muß und mit Irreligiosität nicht identisch ist —, Renaissance ist auf italienischem Boden und aus italienischem Humanismus entstanden und hat etwas Italienisches bewahrt, wohin immer sie in der Folge drang. Sie hat in verschiedenen Ländern verschiedene Entwicklung und Bereicherung gefunden, aber ihre Keime und Möglichkeiten sind alle schon in dem ersten völligen Renaissance-Italiener vorhanden, bei dem Beginner der neuen Weltepoche, bei Petrarca[1]. Die eine dieser Möglichkeiten, die besondere Hingabe an das Formschöne unter Zurückstellung anderer Werte, ist eine der hervorstechenden italienischen Eigenschaften. Sie ist in Petrarca selber ungemein hoch entwickelt, sie hat im italienischen Kunstschaffen der Malerei und bildenden Kunst einen mächtigen Platz verschafft, sie ist in der italienischen Dichtung bis auf den heutigen Tag ein Reiz und

[1] Vgl. meine Studie: „Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance", Archiv f. d. Studium d. neu. Spr. u. Literaturen, 1921.

ein Übel, sie mag auch mit im Spiele sein, wenn Croces gesammte Philosophie von der Ästhetik ausgeht, und wenn er den Begriff des Schönen von aller Transzendenz loslöst, sie endlich ist wirksam, ist Alleinherrscherin in dem größten, ich meine: in dem reinsten und ausschließlichsten italienischen Dichter der Renaissance-Epoche, in Ariost. Mit dem Wesen dieser Alleinherrscherin, die freilich auch anderwärts regiert hat und regiert, aber nirgends so sanft, so selbstverständlich und so völlig wie in Italien, befaßt sich Croce's erste Trilogiestudie.

Was ist der Inhalt, was ist das Zentrum und das Leitmotiv, was ist die Richtung und Gesinnung des „Rasenden Roland"? Karl Voßler[1] sagt von dem Literaturkritiker Croce mit gutmütigem Spott, er lasse „oft und gerne die Dichter, die er uns vorzuführen hat, stehen . . . und doziere wie ein medizinischer Professor in der Klinik, bevor er zur Diagnose schreitet". Nirgends in seiner Trilogie hat Croce so viel und so eindringend „doziert" wie an diesem Punkt; er hat sich auch einigermaßen entschuldigen zu müssen geglaubt, daß er gerade an das heiterste, durchsichtigste Gedicht so schwere und dunkle Fragen knüpfe. Aber stehen läßt er seinen Ariost deshalb doch keinen Augenblick, sondern speist mit all diesem Allgemeinen ein besonderes starkes Licht zur Erhellung des Ariostischen Grundproblems. Wenn C. F. Meyer's Hutten zum erstenmal „Roland in Furie" liest, empört er sich über die Verspottung des „löblichen Turniers", söhnt sich mit dem Autor wieder aus, denn Roland „flucht der Kugel und dem Pulverknall, als wären sie des Rittertums Verfall", und nimmt Ariost schließlich als einen Gefährten im Kampf für die Neuzeit in Anspruch: „Vor einer Fabelwelt verbeugst du dich und grüßest hübsch — und machst sie lächerlich". Das sind, in wenige geschliffene Verse gepreßt, zwei oder drei Ariostdeutungen. Er soll das Rittertum verspottet haben, er soll mit wehmütiger Liebe an ihm gehangen haben, er soll ein bewußter Kämpfer für Fortschritt und Aufklärung gewesen sein. „Die Auflösung der ritterlichen Welt, die Ariost durch seine Ironie vollbracht hätte: eine geschichtliche Aufgabe, die ihm von Hegel zugewiesen und die von De Sanctis eingehend gewürdigt worden war". (S. 12) —, diese Auflösung läßt sich aus dem Roland als aus einem kulturgeschichtlichen Stoff belegen. Aber war es Ariosts tiefste dichterische Absicht sie darzustellen? Trieben ihn Sympathie oder Antipathie dazu? Das kann nicht sein, urteilt Croce, oder Ariosts Gedicht wäre im Kern verfehlt, weil man ja umschichtig Liebe und Abneigung der Ritterwelt gegenüber herauslesen könne, weil vielmehr durchweg Liebe und Abneigung durch „eine Art von Überlegenheit und Entferntsein" (S. 13) paralysiert würden. Der Einwand ist stichhaltig; aber Croce würde doch durch Überkonsequenz in die Irre geführt werden, — wenn nicht das Notventil wäre. So betont er etwa das völlig gleichgültige, unehrerbietig, nicht aggressiv scherzende Verhalten

[1] Italienische Literatur der Gegenwart 1914, S. 135.

Ariosts zur Religion. Damit ist der Dichter doch fraglos in eine Art Parteiverhältnis zu der geschilderten Ritterwelt versetzt. Ein Verhältnis, das leichtem Bedauern und leichter Ablehnung gleich vielen Spielraum läßt. Und überhaupt scheint es mir unmöglich, dem Stoff gar keine Bedeutung beizulegen. Gewiß, der Dichter formt sein Empfinden, aber er muß es in einen Körper kleiden und immer wieder ist Wechselwirkung zwischen Körper und Geist vorhanden, und immer wieder findet Stoffwahl statt, und immer wieder hat der echte Dichter gar keine Wahl, sondern er befindet sich in der Notwendigkeit, gerade den einen Stoff zu wählen und nicht die abertausend anderen vorhandenen Stoffe. Ariost wählt die Ritterwelt und nichts Antikes und nichts ihm Zeitgenössisches; also hat er ein besonderes Verhältnis gerade zur Ritterwelt, und der Stoff ist von Wesentlichkeit für sein Gedicht. Das man dann auch sehr wohl und sehr ergebnisreich mit anderen Dichtungen vergleichen kann, die den gleichen Stoff behandeln. Croce lehnt solches Vergleichen ab — um es dann doch zu betreiben und die besonderen Charaktere Pulcis und Bojardo's sehr fein darzustellen. Aber ganz gewiß ist die Schilderung der Ritterwelt um der Ritterwelt willen, als einer versunkenen, halb zu belächelnden, halb zurückzuersehnenden, nicht das seelische Zentrum des „rasenden Rolands", sondern nur etwas Sekundäres. Ja vielleicht nur ein Tertiäres. Denn an zweiter Stelle könnte für Ariost sehr wohl der Umstand maßgebend gewesen sein, daß er in der bunten Rittermärchenwelt besonders guten Platz für mannigfache Liebesspiele fand. Croce hebt es hervor, indem er auf das ständige, nicht sehr leichte, nicht sehr geistige und ganz unschwärmerische Liebesbedürfnis des Menschen Ariost hinweist, auch hiermit, erfreulicherweise, die Starre seiner Theorie ein wenig mildernd.

An erster Stelle aber steht für Ariost die Kunst selber, und die Ritterwelt scheint er mir eben deshalb zum Stoff genommen haben, weil er in ihr am uninteressiertesten formen konnte. Nicht am kältesten. Croces Tiefe und eigentliches Verdienst besteht hier darin, dem gefährlichen *L'Art pour l'Art*-Satz einen festen und richtigen Sinn zu geben. Der vielleicht freilich ein etwas enger ist. „Die Lehre der Kunst für die Kunst" (sagt er) dürfe nicht ein bloßes Spiel der Einbildung bedeuten, denn sonst laufe sie auf „leere Kunst" hinaus; und ebensowenig dürfe sie reines sachliches Beschauen und ganz teilnahmlose Wiedergabe des Erschauten besagen, denn sonst bedeute sie „stoffliche Kunst, mithin in beiden Fällen die Nichtkunst". (S. 11.) Sie kann bisweilen die Hingabe an eine bestimmte Kunstform der Vergangenheit sein, wohinter erwärmend Inhalt gebend der gemütliche Anteil an einem Zustand der Vergangenheit steht: so ahmt der Humanist antike Formen nach, der Romantiker mittelalterliche und primitive. Völligen Sinn aber erhält die Liebe zur Kunst an sich nur, wenn es eine religiöse, alle anderen Gefühle überragende und in Ab-

hängigkeitsverhältnis zwingende Liebe zur Harmonie ist. Und so lag es bei dem ganz irdisch gerichteten Ariost, der nur diese eine Göttin hatte, der aber kein Spielender und kein kühl Betrachtender war, sondern wirklich mit Inbrunst der „Göttin" Harmonie diente und allen Stoff harmonisch gestaltete. Daher sein Entferntsein, seine scheinbare Kälte. Er steht dem Lieben und Hassen seiner Gestalten in Wahrheit nicht kalt gegenüber, aber Lust und Schmerz der einzelnen Helden, ja diese Helden selber, sind nirgends Selbstzweck, sondern alles muß nur die rhythmische Bewegung des Lebens, das fließende Auf und Nieder, nur irdische Harmonie schlechthin ausdrücken. Es ist eigentümlich, wie stark sich hier der Rationalist Croce mit dem Romantiker Bergson berührt. Bergson nennt den eigentlichen Dichter den, der die Bedeutung des einzelnen Wortes untergehen läßt im Rhythmus des ganzen Satzes oder Verses oder Gedichtes, in der Nachaußenstellung seines eigenen Lebensrhythmus, seiner „*pensée*". Croce eifert dagegen, einen Gedanken oder ein Individuum aus den Ariostischen Stanzen herauszuschälen, und verweist immer wieder auf den rhythmischen Fluß, auf die wogende Harmonie der *Furioso*-Oktaven. Manche Strophen enthalten Aufzählungen, andere Banalitäten, und manche Charaktere ähneln einander. Was kommt darauf an? fragt Croce. Es ist ja doch alles in den Rhythmus der Ariostischen Harmonie gebettet. Vielleicht beschränkt sich Croce damit mehr auf den Musiker Ariost, als daß er auf den Dichter völlig erklärte. Aber er läßt sich doch nicht an dem bloßen Betonen und Belegen dieser Musikalität genügen, sondern analysiert sehr scharfsinnig zwei Mittel, die Ariost zur Harmonisierung seines Stoffes anwendet. Das eine nennt er „Vernatürlichung". Ariost sei nicht etwa der kalte Beobachter, der wissenschaftliche Schilderer, für den er irrtümlich bisweilen gehalten werde. Sondern indem er seine Gegenstände ihrer Gefühls- und geistigen Werte entkleide, ihnen nur den Körper, die Oberfläche, die Farbe lasse, sie aus der Welt des Geistes in die der Natur versetze, nehme er ihnen ihre Selbständigkeit und mache sie zur Harmonisierung geeignet. Croce gibt mehrere Beispiele, wie ein Heiliger, eine edle Frau, ein junger Held nicht als sittliche Persönlichkeiten hingestellt, sondern Zug um Zug anatomisch, unseelisch, „natürlich" gemalt werden — *gli occhi, e le guancie, e le chiome avea belle, la bocca, il naso, gli omeri e la gola.* Und er erklärt, daß nicht Kälte und nicht wissenschaftliches Interesse den Dichter zu solchem Vorgehen veranlassen, daß vielmehr die Entseelung, die Entpersönlichung des Einzelnen Vorbedingung zur Einordnung ins Ganze, zur Harmonisierung sei. Man könnte wohl sagen, Ariost bringe seiner Göttin Harmonie Menschenopfer. Aber Croce sagt das nicht, denn er sucht seinen Dichter vielfach gegen den Vorwurf der Kühle zu schützen. Dämpfung der Einzelfarbe, Niederhaltung von übermäßigem Schmerz und übergroßer Wonne zur Gewinnung der Gesamtharmonie sei mit Kälte nicht zu verwechseln. Ein Streit um Worte, glaube ich:

die Menschlichkeit Ariosts ist deshalb eine fraglos laue, weil all seine Herzenswärme dem schönen Kunstwerk, der „Göttin Harmonie" zuströmt. Wo aber der menschliche Anteil in ihm doch einmal überhand zu nehmen droht, wo es mit dem Vernatürlichen nicht geht oder allein nicht gehen will, da tritt sein zweites großes Mittel der Herabdämpfung und Gefügigmachung in Tätigkeit: die Ironie. Und hier ist der Punkt, wo ich auf das vorhin erhobene Bedenken einer gewissen Enge jener *L'art pour l'art*-Bestimmung eingehen möchte. εἰρωνεία heißt „Verstellung" und „Ausflucht", nicht bloß „Spott". Wer sich verstellt, wer eine Ausflucht sucht, nimmt Distanz von seinem Ich und seinem Tun; wer spottet, nimmt Distanz von dem Verspotteten. Es liegt also in den sämtlichen Anfangsbedeutungen des Wortes, noch ehe es ins Philosophische gewendet ist, die Vorstellung des Sichloslösens, Sichentziehens, Sichfreimachens. Ariost gebraucht seine Ironie gegen jeden übermächtigen Einzeleindruck, er macht sich von ihnen allen frei, er dämpft sie alle, um sie zu erhöhen, um sie zum Kosmos zusammenzuschmelzen. „Man ist versucht (sagt Croce, S. 71), Ariosts Ironie dem Auge Gottes zu vergleichen, das dem Gären der Schöpfung zuschaut . . . und in ihm nur die Bewegung selbst erfaßt, die ewige Dialektik, Rhythmus und Harmonie". Sofort aber setzt er etwas feindselig hinzu, es sei damit „von der üblichen Auffassung des Wortes ‚Ironie' der Übergang in den metaphysischen Sinn vollbracht, den es bei den Nachfolgern Fichtes und den Romantikern bekommen hatte, durch deren Lehre wir gerne die Natur der Ariostischen Eingebung erklären würden, wenn bei diesen Denkern und Schriftstellern die Ironie nicht später mit dem sogenannten Humor und ausschweifender Wunderlichkeit vermengt würde, das heißt mit Verhaltungsweisen, die die Kunst trüben und vernichten". . . Die romantische Ironie ist eine Fessellöserin wie die Ariostische. Aber Ariost befreit sich nur von den Fesseln des Einzeleindrucks, sein „göttliches" Auge ist nur auf das Irdische gerichtet, er ist völlig zufrieden und beglückt, wenn ihm im Irdischen „Rhythmus und Harmonie" deutlich werden. Dies allein nennt Croce, der ihm geistesverwandte Italiener, ein Verharren auf dem Gebiete der Kunst, reine Kunstübung. Alles Darüber-hinausschweifen ist ihm ein Anzeichen von Schwäche und Verirrung. Die „romantischen Wirrköpfe" aber, die Künstler, Philosophen, Ästhetiker der Romantik, schweiften weiter, über das Irdische hinaus, sehnsüchtig ins Grenzenlose, Transzendente, und die romantische Ironie mußte ihnen die Hemmungen aus dem Wege räumen und das Ausruhen vergällen. Nun ist zu bedenken, daß die *L'Art pour l'Art*-Lehre zu einer Zeit aufkam, als der romantische Traum in romanischen Köpfen ein bitteres Ende nahm. Die ewige Bewegtheit und Sehnsucht widerstrebte dem auf Festigkeit gerichteten Kern ihres Wesens, es trieb sie zum Boden zurück, aber in entgötterter Welt konnten sie nicht mehr atmen. Da wurde die Harmonie keine Göttin für sie, sondern der Ersatz einer

Gottheit, und das gab ihren Dichtungen, den Dichtungen der Flaubert, Baudelaire usw., eine völlig eigene Tonart. Die man nie und nimmer verstehen würde, wenn man diesen Vorgang, wenn man die dahinter liegende metaphysische Verfassung nicht in Betracht zöge. Eine Ästhetik, die das außer Betracht läßt, um reine Ästhetik zu bleiben, ist wie ein Land, das seine Grenzen abschließt, um sich rein zu erhalten, und in solcher Reinheit verarmt. Und eine Literaturkritik, die alle ins Transzendente schweifende Kunst als Unkunst oder doch Mischmasch abtut — wie denn Croce ein ganzes Stück Dante, ein ganzes Stück Goethe seiner Theorie geopfert hat —, erkauft ihre Reinheit doch wohl allzuteuer. Aber dem ganz unromantischen, ganz romanischen, ganz italienischen Ariost wird sie gänzlich gerecht.

Sie würde es dem Franzosen Corneille vielleicht nicht werden können, wenn sich hier nicht das Hintertürchen des Studentenliedes erquicklich weit öffnete. Mit großer Schärfe weist Croce jeden Versuch zurück, den Dichter aus Rasse und Nation zu erklären, nur den Renaissance-Faktor läßt er zu. Aber „von welcher Wirksamkeit (Corneille's Ideal) gewesen ist, das bezeugt die Geschichte der Sitten, der Vaterlandsliebe, des sittlichen und kriegerischen Geistes in Frankreich, das stets Rückhalt und Förderung in Corneilles Tragödien gefunden hat und noch findet". (S. 349.) Wie wäre das möglich, wenn hier nicht etwas typisch und besonders Französisches lebte? Den Stoff eines Kunstwerkes läßt Croce nicht als wesentlich gelten; aber er erfaßt sehr klar, daß „das Gebiet, dem sich Corneille's Blick vorzüglich zuwandte und das er mit Vorliebe behandelte, das der Politik sein mußte, wo die Tugend in dem Sinne, den ihr die Renaissanse gegeben hatte, sich frei entfalten und ihrer selbst genießen konnte". (S. 343.) In Wahrheit dürfte es derart liegen, und der Sachverhalt drängt sich denn auch dem klaren Sinn Benedetto Croce's trotz seiner Theorie auf:

Die eine jener Renaissancemöglichkeiten, die schon in Petrarca vorhanden sind, ist die Richtung auf das Staatliche. Entzündet an den römischen Erinnerungen, kommt sie in Italien nicht völlig zur Gestaltung. Sie findet ihren sehnsüchtigen Theoretiker in Machiavelli, sie findet unter den Männern der Tat keinen, der seine Pläne, der ein römisches Reich gänzlich zu verwirklichen weiß. (Die Gründe hierfür kann man bei Machiavelli und bei Burkhardt lesen). Das eigentliche Renaissance-Königtum gewinnt in Frankreich von Ludwig XI. an feste Gestaltung, und der eigentliche Dichter des Staatlichen ist ein Franzose: Corneille. In einer Studie „Vom Cid zum Polyeucte" habe ich das im einzelnen dargestellt[1]. Es kommt, wie gesagt, auch in Croces Abhandlung zum Ausdruck, aber verhüllt und immer wieder von theoretischem Widerspruch überdeckt.

Im übrigen läßt Croce Corneille's Eigenart sehr scharf hervortreten. Vor allem befreit er sein Werk von den lästigen Tadlern und

[1] Neuere Sprachen 1920.

den lästigen Vorbeilobern. Jene sprechen ihm das dichterische Wesen ab, weil er keine ganzen Menschen in Shakespeare's Art, keine leidenschaftlichen in Racine's Art auf die Bühne bringe; diese rühmen ihn, indem sie Shakespeare'sches und Racine'sches in ihn hinein deuteln und pressen. Beides ist gleich verkehrt. Corneille ist ein Dichter, ein Lyriker, aber der Lyriker nur einer menschlichen Funktion: des Willens. Wie Ariost nur der einen Göttin Harmonie dient und um ihretwillen alles Menschliche dämpft und gewissermaßen entseelt, so dient der Dichter Corneille nur und einzig dem Willen — (ich möchte noch einmal hinzusetzen, dem staatlich gerichteten Willen, der den Einzelnen mit all seiner Leidenschaft in die fest geordnete res publica hineinzwingt, ihm hierfür jedes Opfer auferlegt und jede wildeste Tat gebietet). Croce definiert diesen Willen, dessen zentrale Stellung schon Lansons Corneille-Monographie betont, genauer als „überlegenden Willen", der dem „ruhig und heiter überlegenden Geist" treue Gefolgschaft leiste. (S. 337.) Ich weiß nicht, ob diese nähere Definition eine völlig glückliche ist. „Corneille'schen Gestalten (heißt es bald darauf S. 342) wagt man ins Gesicht zu sagen nicht nur: ‚*Il ne faut plus aimer*' also eine Entsagung, die nur einem Heiligen zugemutet werden darf, sondern sogar: ‚*Il faut aimer ailleurs*', ein Tun, das bloß einem Märtyrer auferlegt werden kann". Sind das Entschlüsse, die aus ruhig und heiter überlegendem Geist erwachsen können? Ist ein Heiliger und ein Märtyrer — ist ein Dichter aus ruhig und heiter überlegender Geistigkeit erklärbar? Sicherlich nicht: Religion und Leidenschaft treibt alle drei, wenn sie echt sind. Die Leidenschaft Ariosts heißt „Harmonie", die Leidenschaft Corneille's „Wille". Und nicht ruhig wägender, sondern vernunftgetriebener, vernunftgepeitschter Wille. Hiermit scheint sich mir auch die Unterscheidung in eine Selbstverständlichkeit aufzulösen, die Croce zwischen dem Wesen Descartes' und Corneille's macht: bei jenem, sagt er, gehe die Absicht „auf das Überwinden der Leidenschaften durch den Verstand und den reinen Sinn, der sie dadurch, daß sie erkannt und gedacht werden, auflöst und zerstreut, während bei Corneille das Überwinden völlig auf die Anstrengung des Willens gestellt" sei. (S. 348.) Corneille ist eben kein Philosoph, kein Logiker, sondern der leidenschaftliche Mensch, der er als Dichter sein muß, und er intuiert seine einzige Leidenschaft, den Willen. — Er intuiert, er gestaltet diese einzige Leidenschaft, nicht den ganzen Menschen, das ganze Leben: Das ist seine Eigenart, seine Stärke und seine Grenze. Er ist durchweg ein „Lyriker der Willenslagen" und seine Dramen sind nur Gerüste, Schachteln, „Mechanismen" dieser einseitigen Lyrik. Vielleicht ist der Theoretiker Croce auch hier wieder allzuschroff vorgegangen. Mutatis mutandis hat er doch wohl auch bei Corneille manches als Unkunst, als Gerüst beiseite geschoben, was tatsächlich doch künstlerisches Leben besitzt, sowie er bei Dante und bei Goethe Lebendes zum Toten geworfen hat. Aber Corneille gegen-

über hat diese Schroffheit einen unerwarteten und schönen Erfolg. Sind wir doch gewohnt und fraglos auch berechtigt, die vier ersten großen Dramen Corneille's fast ausschließlich zu betrachten. Weil nämlich in ihnen doch mehr als nur jenes Gerüst für die Willenslyrik gegeben ist, weil sie in allen Teilen noch menschlicher leben. Ein umfassend menschlicher Dichter, ein Lustspieldichter steckte ja in Corneille und kam nur deshalb nicht zur Entfaltung, weil eben die Leidenschaft des Willens überwog. Vom *Cid* bis zum *Polyeucte* ist noch allgemeines Menschentum in dem zur Höhe gelangten Dichter zu verspüren; später greift seine Gestaltung des ausschließlichen Willens ins menschlich Leere. Vom Lustspieldichter Corneille und seiner Gehemmtheit handelt Croce selber, auf die Hemmungen des späteren Corneille geht Lansons Buch ein. Indem nun Croce aber auch schon für die ersten großen Dramen das Vorhandensein völligen Lebens schroff abstreitet, fällt für ihn die Notwendigkeit fort, die späteren Dramen irgendwie geringer einzuschätzen. Gestaltungen menschlichen Lebens gibt Corneille nirgends — Lyrik des Willens überall: warum also sich auf Betrachtung und Bewunderung der ersten vier Dramen beschränken? Und so verspottet er die ausschließliche Beweihräucherung des „Festungsvierecks" *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, ja findet in ihnen noch nicht den ganz reifen (d. h. also: ganz einseitigen) Corneille „in der strengen Nacktheit des Geistes", und gibt für diesen nackten Zustand einige wunderschöne Proben aus den späteren Tragödien. Aber es sind doch eben nur Stellen, nur Arien sozusagen. Woran denn nicht nur ein Manko Corneille's, sondern doch auch eine Gefahr der Croce'schen Ästhetik bemerkbar wird. Die schließlich in ihrer theoretischen Messerschärfe auch aus Dante und Goethe Arien als alleinige Kunstwerke herausschneidet.

Man könnte nun freilich sagen, Croce habe von seinem Landsmann Ariost gelernt und um der Harmonie des ganzen trilogischen Bandes willen einige bewußte Dämpfungen, und „Lasierungen" bei den Porträts des Italieners und Franzosen vorgenommen. Er habe aus Ariosts Werk die Renaissance-Harmonie schlechtweg, aus Corneilles Werk den Renaissance-Willen schlechtweg, wie Allegorien, geformt, um im Mittelbilde mit voller Farbengewalt die Dichtung des ganzen, des ungeschwächten und ungeteilten Renaissance-Menschentums darzustellen. Shakespeare, erklärt Croce in schöner Erfassung des Tiefsten, sei ganz auf das Diesseits gestellt, wie der italienische Renaissancedichter Ariost. Auch er bilde ohne „theologische Auffassung" die Fülle des Lebens, Gut und Böse, mit gleicher Hingabe und Schöpferfreude. Aber er nehme sittlichen Anteil, und sein Gewissen trage „sehr stark das Gepräge christlicher Sittenlehre". „Ja, gerade aus diesem hohen und erlesenen sittlichen Urteil, das sich mit der Schau einer Welt verbindet, die durch eine eigene und in jedem Fall geheimnisvolle Macht bewegt wird, häufig die auf das Gute gerichteten Kräfte bekämpfend, überwindend

oder verändernd, entsteht bei ihm der tragische Gegensatz.“ (S. 145.) Zum letztenmal möchte ich hier (mit einer ganz leisen Schadenfreude) bemerken, daß Croce doch wieder, aller Theorie zum Trotz, faktisch den Einfluß des Volkstums auf den Dichter, und zwar im entscheidendsten Punkt, anerkennt. Schönheit ist das Entscheidende für Ariost, Wille für Corneille. Und für Shakespeare? Der Gegensatz zwischen dem freigewordenen Diesseits, dem befreiten Individuum und den Problemen und Forderungen der Sittlichkeit, die im Diesseitigen keine Lösung und Befriedigung finden. Das aber ist doch die typisch germanische Weiterbildung der Renaissance, ihre Umbiegung und Ausspinnung zur Reformation. Ob Shakespeare selber ein Heide oder Katholik oder Protestant gewesen, und wie weit er ein wirklicher Philosoph oder nach Croces trefflichem Ausdruck ein „Vorphilosoph“ war, das scheint mir beinahe eine unwesentliche Doktorfrage. Aber man faßt seine Dichtung nicht, wenn man nicht sieht, wie sie in solcher Problemstellung, in solcher Geistesart wurzelt. Croce ist über seine theoretische Abgrenzung hinweggeschritten und hat Shakespeares Welt so schön erfaßt und beleuchtet, daß diese Kapitel seines Buches ein eigenes volles, theoretisch kaum beschwertes Leben besitzen und so denn auch hier kaum der Erläuterung bedürfen. In einer idealen, nicht chronologischen, Stufenfolge gibt er Rechenschaft von dem Inhalt der Shakespeare-Welt. Die heiteren Spiele der Liebe und des Romantischen, in denen noch am meisten vom italienischen, vom Ariostwesen der Renaissance zu spüren ist, machen den Anfang, daß „Romeo und Julie“ hier eingerechnet, daß dieses Drama als ein durch Unglücksfall tötlich endendes Lustspiel betrachtet wird, scheint mir sehr fein begründet. Und ebenso fein sind die Einwände gegen die Historienstücke als Historien. Historischen und politischen Sinn, politische Parteinahme glaubt Croce in Shakespeare nirgends zu finden, überall nur den allgemeinen „Anteil am werktätigen Handeln“. Er wertet alles bisher Genannte als das Werk des „kleinen“ Shakespeare, als den nicht weniger künstlerischen, sondern den weniger tiefen Teil seiner Geamtschöpfung. Und er hebt dann „das Trauerspiel des Guten und des Bösen“, das Ringen der Kräfte in „Macbeth“, „Lear“, „Othello“, heraus und stellt neben oder über diese Tragödien „des guten und des bösen Willens“ die „des Willens selbst“, wie sie in „Antonius und Kleopatra“ und im „Hamlet“ besonders zur Gestaltung kommt; er prüft am „Sturm“, doch nicht bloß an diesem Altersspiel, die Art der Shakespeareschen „Gerechtigkeit und Nachsicht“. Und immer, im Großen wie im Kleinen, trifft er den eigentlichen menschlichen und seelischen Kern dieser Dramen und Charaktere. Wie fein stellt er „Frau Hurtig, das Allerweltsweib, die Kupplerin“ an Herz und Verstand über den großen König. Der „hat üble Säfte in (Falstaffs) Körper gegossen, hat ihm das Herz gebrochen“, und Falstaff hat doch, „ästhetisch gesprochen, nicht diese Behandlung verdient“. Frau Hurtig dagegen hatte Mitleid mit dem Sterbenden „und

verteidigt auf ihre Weise die Keuschheit dieses armen Toten". (S.204 und 205.) Ich habe absichtlich etwas Kleines unter allerhand Großem gewählt, und ich unterstreiche das „ästhetisch gesprochen". Wohl ist Croces Liebe zu dem sündhaften Sir John ästhetisch begründet, aber es ist doch eine menschliche Liebe. — —

In seiner Arioststudie zitiert Croce einen rührenden Vers aus Brandimarte's Leichenfeier und setzt hinzu: „Bei Gestalten und Worten wie diesen pflegt De Sanctis, wenn er seinen Schülern den *Furioso* auslegte, zu sagen: „Seht, wie viel Herz Ariost hatte!" Auf die eben mitgeteilte und manche andere Stelle, nicht nur in dem Shakespeare-Abschnitt, möchte ich Ähnliches anwenden. Und ich möchte nicht nur, was sentimental wäre, auf das „Herz" Croce's hinweisen, sondern auf die ganze Fülle seiner Menschlichkeit. Wohl ist er in erster Linie Ästhetiker und bisweilen in Gefahr sich ins Ästhetentum zu verlieren, in ein haarscharf philosophierendes aber und nie in ein dunkel-schwülstiges; aber immer wieder rettet ihn die Ganzheit seines Geistes und seiner Menschlichkeit. Man wird einzelne Zeilen seiner Trilogie (wie aller seiner Bücher) nicht ohne Widerspruch (doch auch gewiß nicht ohne Anregung) lesen; man wird durch das ganze Buch befriedigt und erfüllt sein, weil eine ganze Persönlichkeit daraus spricht.

Bücherschau.

Es ist eine unbestreitbare und unabwendbare Tatsache, daß die Germanen seit ihrem ersten Eintritt in die Geschichte in mittelbarer oder unmittelbarer Beziehung zu den Mittelmeervölkern gestanden haben. Nicht erst mit der Renaissance beginnt der antike Einfluß, sondern bereits im germanischen Altertum können wir ihn namentlich in der Religionsgeschichte beobachten, aber z. B. auch in der Heldensage — ich erinnere nur an die Wielandssage, die in ihren Grundzügen nichts weiter als die Germanisierung zweier antiker Mythen darstellt. Und wir dürfen nie vergessen, daß auch die Kultur des gerade heute so stark umstrittenen deutschen Mittelalters in ihren Fundamenten unlösbar in der Antike verankert ist. Die Weltanschauung eines Freidank, das ritterliche Tugendsystem der höfischen Dichter, die Ethik eines Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide sind ohne Scholastik und das heißt doch letzten Endes ohne Aristoteles und Plato und die römischen Philosophen schlechtweg nicht zu begreifen. War die Antike jedoch im germanischen Altertum als Stoff, im Mittelalter hauptsächlich als Form von den Germanen akzeptiert, so hat erst die Renaissance die Bahn gebrochen zum Verständnis ihres Gehaltes.

Diese Einwirkungen der Antike auf die europäischen Länder, nicht nur auf die germanischen, sucht ein bereits in zweiter Auflage erschienenes Werk darzulegen, das der Berliner Latinist **Eduard Norden** in Verbindung mit A. Giesecke-Teubner unter dem Titel **Vom Altertum zur Gegenwart** (B. G. Teubners Verlag in Leipzig und Berlin 1921. 8⁰. X u. 386 Ss.) herausgegeben hat. „Durch Darlegung sowohl der großen allgemeinen Kulturzusammenhänge als auch der auf den einzelnen Gebieten bestehenden will das Buch die Einheit der geistigen Welt aufzeigen, als die sich die Entwicklung vom Altertum über Mittelalter und Renaissance bis zur Gegenwart dem in die Tiefe dringenden Blick darstellt." Eine reiche Fülle geistvoller und feinsinniger Abhandlungen der namhaftesten

Gelehrten enthält das Buch, ich nenne nur den einleitenden Aufsatz von Werner Jaeger 'Der Humanismus als Tradition und Erlebnis', weiter 'Die Wiederaufnahme der Antike im Mittelalter und in der Renaissance' von Walter Goetz, 'Der Neuhumanismus' von Paul Hensel, 'Vom Neuhumanismus bis zur Gegenwart' von Eduard Spranger, oder Aufsätze, die die Zusammenhänge auf den einzelnen Gebieten behandeln, wie z. B. 'Sprachwissenschaft' von Wilhelm Schulze, 'Deutsche Literatur' von Gustav Roethe, 'Die Literatur der Romania' von Viktor Klemperer, 'Englische Literatur' von Rudolf Imelmann, 'Kunst' von Ludwig Curtius, 'Religion' von Hans Lietzmann, 'Astronomie' von Franz Boll u. v. a. Als Leser denken sich die Herausgeber „die große Masse der Gebildeten, denen daran gelegen ist, sich unter Leitung von Fachleuten ein Urteil über die Frage zu bilden, ob das Vermächtnis des Altertums wert ist, von der Gegenwart weiter gehütet sowie zu ihrem eigenen und der Zukunft Nutzen gemehrt zu werden". An diesem wertvollen Werke darf niemand vorübergehen, dem die brennende Frage unserer Bildungsideale am Herzen liegt; es sei daher auf das allerwärmste empfohlen.

Immer noch viel zu wenig bekannt ist die lateinische Dichtung des Mittelalters. In den Zeiten, da die Nationalsprachen noch mühselig um den Ausdruck rangen und vielfach über unbeholfenes Gestammel kaum hinausgelangten, haben die christlichen Dichter bereits in der durch den Jahrhunderte langen Gebrauch jeder Empfindung und Seelenstimmung ausdrucksfähigen Sprache Roms Dichtungen von unvergänglicher Schönheit, tiefem Gehalt und wunderbarer Formvollendung geschaffen. Die 'Lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters' sind durch Paul v. Winterfelds wohlgelungene Übersetzungen weiteren Kreisen zugänglich geworden und liegen bereits in zweiter Auflage vor, und ebenso ist auch von den **Hymnen und Sequenzen,** Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom IV. bis XV. Jahrhundert von **Friedrich Wolters** soeben die zweite Ausgabe erschienen (Berlin 1922 bei Georg Bondi. 8°. 175 Ss.). Nach einer kurzen Charakteristik der Dichtungen werden hundert Hymnen und Sequenzen aus der altchristlichen (300—700), der karolingischen und romanischen (700 bis 1150) und der gotischen Zeit (1150—1500) geboten. Da finden wir Dichter wie Ambrosius, Prudentius, Gregor den Großen, Venantius Fortunatus, Alkuin, Walahfrid Strabo, Rabanus Maurus, Notker den Stammler, Peter Abälard, Adam von St. Viktor, Thomas von Celano, Thomas von Aquin, Jacopone da Todi und viele andere bekannte und unbekannte. Die Übertragungen von Wolters, der zum George-Kreis gehört, sind vielfach geradezu meisterhaft in Sprache und Form, und zeugen von tiefem Einleben in diese geistliche Dichtung. — Nicht das gleiche Lob kann ich einem weiteren Bande desselben Verfassers spenden. Seine **Minnelieder und Sprüche,** Übertragungen aus deutschen Minnesängern des XII. bis XIV. Jahrhunderts (2. Ausgabe, Berlin 1922, bei Georg Bondi. 8°. 144 Ss.) stehen nicht entfernt auf der gleichen Höhe. Abgesehen davon, daß der Übersetzer die mittelhochdeutschen Texte öfter nicht richtig verstanden hat, zeigt es sich hier wieder einmal deutlich, wie schwer gerade die Übertragung mittelhochdeutscher Verse in unser heutiges Deutsch ist. Mit einem Umsetzen der mhd. Wörter in nhd. Orthographie ist es nicht getan, und auch in den Fehler der Wahl einer archaisierenden Sprache hätte der Übersetzer nicht mehr verfallen dürfen. Hierdurch wird eine völlig falsche Vorstellung von dem Charakter jener Dichtungen erweckt, die zu den modernsten ihrer Zeit gehört haben. — Da verdient nun eine Übertragung Walthers von der Vogelweide rühmlichst genannt zu werden, die zwar bereits 1913 erschienen ist, aber vielleicht wegen des bald danach ausbrechenden Weltkrieges und des ausländischen Erscheinungsortes nicht die genügende Beachtung gefunden hat. Ich meine: **Walther von der Vogelweide,** Essay und Übertragungen von **Max Nußberger** (Frauenfeld. Druck und Verlag von Huber u. Co. 1913. 8°. 100 Ss.). Der Essay bietet eine geistvolle Skizze von Walthers Leben und Dichten, und die Übertragungen von 54 Liedern und Sprüchen sind bei weitem die besten, die mir überhaupt bekannt geworden sind. Max Nuß-

berger, der uns übrigens erst kürzlich auch eine vortreffliche Keller-Ausgabe bescherte (vgl. GRM. X, 121), hat hier den entscheidenden Schritt getan, daß er sich endlich einmal von den mhd. Worten und Reimen losgesagt und diese großenteils durch neue Bindungen ersetzt hat, als wenn er aus einer völlig fremden Sprache übersetzte. Diese freien Übertragungen stellen sich den Hertzschen Nachdichtungen von Wolframs Parzival, Gottfrieds Tristan und zahlreichen altfranzösischen Dichtungen durchaus ebenbürtig zur Seite. — Jedem Gebildeten ist ja das Spielmannsbuch von Wilhelm Hertz bekannt, das eine Reihe kleinerer altfranzösischer Dichtungen in unvergleichlicher Anmut nacherzählt, die kaum hinter den Originalen zurückbleibt. Zwei dieser altfranzösischen Lais sind soeben im Urtext leicht zugänglich gemacht in Heft 6 der **Romanischen Texte,** die Erhard Lommatzsch und Max Leopold Wagner zum Gebrauch für Vorlesungen und Übungen herausgeben: **Le Lai de Guingamor** und **Le Lai de Tydorel** (12. Jahrhundert) (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1922. 8°. IX u. 84 Ss.). Diese von E. Lommatzsch besorgte Ausgabe bietet die Texte im wesentlichen nach G. Paris' Abdruck in der Romania VIII. Vorausgeschickt sind bibliographische Notizen, die über Ausgaben, Würdigung, Kritik, Motivgeschichte, die bretonischen Lais usw. kurz orientieren[1], und ein vollständiges Glossar hilft auch dem Nicht-Romanisten über etwaige Schwierigkeiten leicht hinweg. Im einzelnen muß der Germanist natürlich dem Fachmann das Urteil überlassen. — Es wäre sehr zu wünschen, daß auch für die deutsche Philologie endlich eine solche Sammlung kleinerer Texte eröffnet würde, da wir von unsern Studenten die Anschaffung größerer Werke schon jetzt kaum mehr verlangen können. Da gilt es u. a. auch die nachwalthersche Lyrik endlich einmal „aus dem Kerker der dickleibigen, schwer zugänglichen Minnesingern von v. d. Hagen" zu befreien. Einen erfreulichen Anfang in dieser Richtung bedeutet **S. Singers** Ausgabe der Lieder des **Tannhäuser** [Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1922. 8°. 47 Ss.]. Die wissenschaftliche Begründung seines Textes hat der Herausgeber inzwischen in der Zeitschr. f. deutsches Altert. 59, 290ff. gebracht (vgl. auch noch AfdA. 41, 190f.). In der Ausgabe erscheinen die Gedichte „ohne jeden wissenschaftlichen Ballast, so daß sie nur durch sich selbst wirken sollen. Diese Ausgabe setzt willige ästhetische Genießer voraus, wie sie zur Zeit der Romantik waren, die über Unverstandenes und Halbverstandenes, soweit sie nicht zur Germanistengilde gehören, mit raschem Schwunge hinwegeilen und durch kongeniales künstlerisches Nachschaffen das Bild des Dichters und Sagenhelden selbsttätig in sich erzeugen."

Über verschiedene Minnesänger sind in den letzten Jahren Untersuchungen erschienen. Da nenne ich zunächst die kleine Abhandlung von **Rudolf Sillib, Auf den Spuren Johannes Hadlaubs** (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Kl. Jahrg. 1922. 1. Abhandl. Heidelberg 1922, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. 11 Ss.). Bisher war uns der Dichter nur in einer Zürcher Urkunde bezeugt, wonach im Jahre 1302 Johannes Hadloube laut Erklärung des Rates von Zürich am Neumarkt ein Haus gekauft habe. Sillib glaubt nun unsern Hadloub auch noch in einer aus dem 13. Jhd. stammenden kanonistischen Bamberger Handschrift nachweisen zu können: hier bekennt der Franzose Gaufridus am 22. März in Bologna 15 Pfund von Johannes erhalten zu haben, für welche er ihm seine decreta verpfändet habe. Weiter finden sich u. a. daselbst Niederschriften, die „voller Ergebenheit an seinen ehrwürdigen Lehrer Konrad von Mure, den Züricher Kanonikus und Vorsteher der Kantorei, von dessen Schüler Johannes gerichtet" sind, und auch einige sonst unbekannte Verse

[1] Beachtung verdient auch eine Vermutung Boltes (mitgeteilt S. VIIf.), wonach Dürers Kupferstich vom 'Raub der Amymone' mit einer mittelalterlichen Sage zusammenhängen könnte, die dem *Lai de Tydorel* gleicht. Vgl. die Reproduktion dieses Kupferstichs, von Dürer selbst 'das Meerwunder' genannt, auch bei H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 4. Aufl. 1920. S. 99.

sind dort von derselben Hand eingetragen: *solte mir min singen. als ihc ger gelingen. bringen. seht so wurde ihc vro.* Daß wir diesen Johannes mit dem Minnesänger identifizieren dürfen, hat Sillib sehr wahrscheinlich gemacht.

Über einen anderen Minnesänger, dem Hadlaub starke Anregungen verdankt, handelt **Franz Schulz, Steinmar im Straßburger Münster.** Ein Beitrag zur Geschichte des Naturalismus im 13. Jhd. (Mit einer Tafel in Lichtdruck: Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft in Heidelberg. Neue Folge. 6. Heft. Berlin u. Leipzig 1922. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter u. Co. 8°. 15 Ss.) Ein kurioser Fund, von dem uns Fr. Schulz in dieser kleinen Abhandlung berichtet! Da hat man an der Außenseite des Straßburger Münsters in beträchtlicher Höhe eine kleine Skulptur entdeckt, eine sogen. Zwickelfüllung. Es ist eine 17 cm hohe menschliche Figur, die gerade im Begriff steht, einen Becher an den Mund zu führen und auf der daneben eingemeißelten Inschrift: *Steimar* genannt ist. Schulz glaubt nun, daß hiermit der Schweizer Minnesänger Steinmar gemeint sei, „der derbsinnliche Realist, der Vater der deutschen Schlemmer- und Zecherdichtung", für den er Beziehungen zu Straßburg glaubhaft zu machen sucht. Interessant sei diese vor 1275, wahrscheinlich um 1270 entstandene Skulptur auch deswegen, weil wir es hier zu tun haben „mit dem ersten authentischen Porträt eines deutschen Poeten, mit dem einzigen bekannten gleichzeitigen Porträt eines mittelhochdeutschen Dichters", und in kunstgeschichtlicher Hinsicht insofern, als diese Plastik ein willkommenes Zeugnis biete für die Rückkehr zum Naturalismus, die wir in der Gotik seit dem 12., vor allem aber im 13. Jhd. beobachten können und die in der gleichzeitigen deutschen Literatur eine schöne Parallele hat. Der Raum gestattet leider nicht, diese höchst fesselnden Darlegungen von Fr. Schulz noch eingehender zu erörtern, ich erwähne nur noch seinen Hinweis auf Anklänge der Steinmarschen Schlemmerlyrik an den 'Weinschwelg', zu dessen Refrainzeile *dô huob er ûf unde tranc* der Steinmar des Straßburger Münster eine vortreffliche Illustration bietet. Allerdings muß man sich des hypothetischen Charakters dieser Ausführungen stets bewußt bleiben. — In diesem Zusammenhange sei auch auf eine andere, Konrad Burdach gewidmete Abhandlung nachdrücklichst verwiesen, die ebenfalls ein hochwichtiges und schon vielerörtertes Kapitel der Beziehungen zwischen mittelalterlicher Kunst und Dichtung behandelt: **Die Totentänze des Mittelalters** von **Wolfgang Stammler** (Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde, hrsg. von Gg. Leidinger und E. Schulte-Strathaus. 4. Bd. 1922. Horst Stobbe Verlag, München. 8°. 64 Ss. nebst 18 Abbildungen). Wie schon Fehse nachgewiesen hat, geben die bildnerischen Darstellungen des Totentanzes wirklich einen Tanz der Toten wieder, die nach dem Volksglauben den Lebenden in ihren Kreis verlocken und damit zu Tode bringen. Stammler bespricht die Haupttypen, um dann namentlich auf die Entstehung des Textes ausführlicher einzugehen. Mit Recht lehnt er die früheren Versuche ab, alles auf eine Wurzel zurückzuführen, und zeigt des Näheren, daß wir zwei verschiedene Texte zu unterscheiden haben: In monologischen Versen, die auf die sogenannten Vadomori-Gedichte zurückgehen, beklagten die Lebenden ihr Schicksal. Aber die bekannte Geschichte von den drei Lebenden und den drei Toten gab den Anstoß, auch den Toten Verse in den Mund zu legen, und so entstand ein ursprünglich lateinischer, dann in die Volkssprachen übersetzter Totentanztext, ein dialogisches Gedicht, in welchem abwechselnd der Aufforderung des Toten die Klage des Menschen folgt. Häufig schimmert jedoch die ursprünglich monologische Fassung der „Menschenverse" noch durch, wenn sie keinen Bezug auf den redenden Toten nehmen. Der zweite Totentanztext ist an die mittelalterlichen Streitgedichte zwischen Tod und Leben anzuknüpfen, wo der Tod (nicht wie in der ersten Gruppe der Tote) als Gegner den Menschen mitschleppt. Vermischung beider Texte konnte natürlich nicht ausbleiben. Im ganzen wird man den klaren, weitausschauenden Ausführungen des Verfassers durchaus zustimmen können. Zwei Exkurse bringen die Basler

Menschenverse aus einem um 1510 entstandenen humanistischen Sammelkodex, sowie den Augsburger Totentanz, den die Münchener Hs. clm. der bayerischen Staatsbibliothek bewahrt. Die sehr ausführlichen kenntnisreichen Anmerkungen, die von gründlichster Vertrautheit mit der ganzen in Betracht kommenden Literatur zeugen, erhöhen den Wert des Buches, für dessen vortreffliche äußere Ausstattung der Verleger sein möglichstes getan hat.

Reiche Aufschlüsse über den Lyriker, der als erster die Grenzen des traditionellen Minnesangs erweitert hat, über Neidhart verdanken wir **S. Singer, Neidhart-Studien** [Tübingen, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1920. 8°. 74 Ss.]. Der Verfasser „wollte eigentlich den Voraussetzungen für Neidharts Dichtkunst nachgehen. Bald stellte es sich heraus, daß dazu die unechten Neidharte in weit höherem Maße herangezogen werden mußten, als das bisher geschehen ist. Aber diese Untersuchung jener späten Ausläufer der höfischen Dorfpoesie trat bald so in den Vordergrund, daß das ursprüngliche Thema sich allmählich nur noch anmerkungsweise zur Geltung bringen konnte." Aber gerade auch die bedeutsamen Ausführungen über das Verhältnis Neidharts zu älteren Volksschauspielen und zur niederländischen Malerei verdienen starke Beachtung. Ich hoffe in nicht allzu ferner Zeit in einem Aufsatz über die neuere Minnesangforschung auch auf diese Studien Singers noch eingehender zurückzukommen. So mag dieser Hinweis vorläufig genügen. — Soeben hat der ungemein fruchtbare Berner Germanist schon wieder ein Büchlein erscheinen lassen: **S. Singer, Die Dichterschule von St. Gallen.** Mit einem Beitrag von Peter Wagner: St. Gallen in der Musikgeschichte. (H. Haessel Verlag, Leipzig 1922. kl. 8°. 96 Ss.) Abgesehen von dem ersten Kapitel, das Wagners schon genannten Beitrag enthält, stammen die weiteren Kapitel des Buches aus Singers Feder, und zwar bespricht er im 2. Kapitel Notker den Stammler und seinen Kreis, und gibt u. a. möglichst wortgetreue aber wohlgelungene Übersetzungen von mehreren Sequenzen. Das 3. Kapitel handelt von Ekkehard I. und seinem Waltharius. In der Auffassung dieses Epos schließt sich der Verfasser im wesentlichen den Ausführungen Neckels (GRM. IX) an, trägt aber verschiedentlich auch eigene sehr beachtenswerte Ansichten vor. So verweist er S. 63 für Trogus, einen der Gegner Walthers, auf das afrz. Chanson de Roland 2047, wo in Verbindung mit Gualtier del Hum (d. i. „Walther von Hunnen") von einem Drogo die Rede ist u. a. m. Im 4. Abschnitte werden Notker der Deutsche und Ekkehart IV. gewürdigt. Dieses anregende Büchlein ist als achtes Bändchen einer von Harry Maync herausgegebenen Sammlung von Darstellungen und Texten „Die Schweiz im deutschen Geistesleben" erschienen. — In eine ganz andere Periode deutsch-schweizerischer Beziehungen führt uns der von **Erich Petzet** veröffentlichte **Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse** (mit zwei Bildnissen. J. F. Lehmanns Verlag, München 1916. 8°. VIII u. 206 Ss.). Man kann die Bedeutung dieses Briefwechsels nicht besser charakterisieren, als es der Herausgeber selbst im Vorwort tut: „Diese Briefe sind in ganz besonderem Maße geeignet, den großen Gelehrten uns auch menschlich näher zu rücken und den Zauber seiner geistsprühenden und herzenswarmen Persönlichkeit aufs lebendigste wirksam zu erhalten! In dem antwortenden Dichter steht ihm . . . . ein Freund [gegenüber], mit dem ihn köstliche Jugenderinnerungen verbinden, und ein Künstler nach seinem Herzen, dessen Schaffen ihn nicht bloß mit geistiger Teilnahme, sondern mit warmer Sympathie erfüllt." Und „die unmittelbare und ungezwungene Aussprache zweier der reichsten und lebendigsten Geister ihrer Zeit gewährt eine so vielseitige Anregung und eine so starke Erweiterung und Vertiefung unserer geistigen Anschauung, daß sich ihrem fesselnden Reize kaum ein Leser entziehen wird." Gleich die ersten Briefe des erst neunzehnjährigen Heyse und des um zwölf Jahre älteren Basler Professors gewähren eine wahre Freude: da ist nichts zu merken von Rangordnung und Altersunterschied, sondern ein warmer herzlicher Ton klingt uns aus ihnen entgegen. Feinstes Verständnis bekundet Burckhardt immer wieder für Heyses Arbeiten

und klar erkennt er die Hauptbegabung des Dichters, vgl. z. B. Brief 38: „Wenn ich Deinen admirablen lyrischen Geist in Betracht ziehe, so fürchte ich, Du vertrauest demselben zu wenig und hoffst von den Brettern zu viel“ usw. Und zuweilen öffnet auch der verschlossene Burckhardt dem Freunde weiter das Herz, als er es sonst zu tun pflegte. So wenn er der 37jährige unbesoldete Extraordinarius in Basel in einem Briefe (Nr. 10, 7. Mai 1855) ausruft: „Was führe ich doch im Grunde für ein poveres Leben. Mein Trost ist ein leidiger: daß es meinen Zeit- und Classengenossen entweder überhaupt nicht, oder doch nicht aus eigenem Verdienste besser geht. Andiamo in processione.“ Er hatte soeben den Ruf nach Zürich erhalten, und fährt nun fort: „Wär' ich nur schon in Zürich und säße warm im neuen Amt . . . Wenn einmal die goldene Freiheit da ist, wenn außer meiner Professur niemand Anspruch auf mich hat, dann ‚streif' ich die Hemdärmel zurück, spucke fröhlich in die Hände‘ und unternehme was Rechtes.“ —

Heidelberg. Franz Rolf Schröder.

Neuerscheinungen.

Aus Natur und Geisteswelt. B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin.

289: B. Busse. Das Drama III. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. Zweite Aufl. Bearbeitet von Ludwig und Glaser. 1922. 8°. 134 Ss.

290: —— Das Drama IV. Vom Realismus bis zur Gegenwart. Zweite Auflage. Bearbeitet von Ludwig und Glaser. 1922. 8°. 128 Ss.

Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse. Jahrg. 1922. 4. Abhdlg.

Albrecht Götze, Die Schatzhöhle, Überlieferung und Quellen. Heidelberg 1922, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. 92 Ss.

Thule, Altnordische Dichtung und Prosa. Zweite Reihe.

14. Bd.: Snorris Königsbuch (Heimskringla). Erster Band. Übertragen von Felix Niedner. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1922. 8°. 328 Ss. Grundpr. geh. 7 M.

15. Bd. — — Zweiter Band. Jena. 1922. 8°. 412 Ss. Grundpr. geh. 8 M.

Ungarische Jahrbücher, hrsg. von Robert Gragger. Bd. II. Heft 2. August 1922. Berlin und Leipzig 1922. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter u. Co. 8°. S. 85—160 + S. XVII—XXVIII. Enthält u. a.: Th. Thienemann: Die deutschen Lehnwörter der ungarischen Sprache (S. 85—109).

University of Illinois Studies in Language and Literature. Vol. VI. November 1920. Nr. 4. De Fragmenti Suetoniani de Grammaticis et Rhetoribus Codicum Nexu et Fide by Rodney Potter Robinson. Price $ 2.—. Published by the University of Illinois Press Under the Auspices of the Graduate School Urbana. 8°. 195 Ss.

Campbell, T. M., Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition. Heidelberg 1922, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. 96 Ss.

Edda, Die, mit historisch-kritischem Commentar, hrsg. von R. C. Boer. I. Bd.: Einleitung und Text. 8°. XCI + 319 Ss. II. Bd.: Commentar. 8°. VIII + 397 Ss. Haarlem. H. D. Tjeenk Willink Zoon. 1922. Pr. geb. 30 Gulden.

Hugle, Richard Friedrich, Zur Bühnentechnik Adolph Müllners. Diss. Münster. 1922. Druck von August Pries in Leipzig. (Teildruck). 8°. 32 Ss.

Künßberg, Eberhard Freiherr von, Vier Kluftbriefe aus Dithmarschen. Sonderabdruck aus der Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. 56 (1922), 304—331.

Berichtigung.

In Jahrgang X, S. 273, Zeile 3 von oben ist das Zeichen † nach dem Namen Rudolf Blümel zu streichen.

5.

Sprichwörtliche Lebensbeobachtungen und Lebensregeln.

Von Geheimrat Dr. **Friedrich Seiler, Wernigerode** (Harz).

In meiner „Deutschen Sprichwörterkunde“ (München 1922) S. 324—443 habe ich die Welt- und Lebensanschauung des deutschen Sprichworts nach den einzelnen Lebensgebieten gesondert zusammengestellt und betrachtet. Nun gibt es aber zahlreiche Sprichwörter, die sich gar nicht oder nur schwer unter einen umfassenderen Begriff stellen lassen. Diese konnten in dem genannten Buche des beschränkten Raumes wegen nicht untergebracht werden, und doch verdienen sie es ebensosehr, wie die in umfassendere Kategorien eingeordneten, einmal zusammengestellt und kurz erläutert zu werden. Zeigen sie doch denselben gesunden Menschenverstand, dieselbe Schärfe und Untrüglichkeit der Beobachtung, dieselbe Kenntnis der Menschen und menschlichen Verhältnisse, dieselbe Kraft und Gedrungenheit des Ausdrucks, wie jene. Ich habe sie daher gesammelt und gebe im folgenden die bedeutsamsten in alphabetischer Anordnung der Stichwörter. Die Quellen dieser Sammlung sind die Werke von Wander, Simrock, Körte, Düringsfeld, über die meine Sprichwörterkunde Auskunft gibt.

Bescheidenheit und Dreistigkeit. — Wer etwas erreichen will, darf nicht zu bescheiden sein, und, wenn er bittet, nicht zu zaghaft. Es ist zwar richtig:

Bescheidenheit, das schönste Kleid.

aber ebenso richtig ist:

Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr.
Ein blödes Herz buhlt keine schöne Frau.
Ein blöder Hund wird selten fett.
Du mußt die Schemelschuh zertreten, willst du etwas haben.
In der Not muß man das Schamhütchen abziehen.
Wer verzagt ist beim Bitten, macht beherzt zum Abschlagen.

Besonders

Bei Tische und im Bett soll man nicht blöde sein.

Wer aus Bescheidenheit nicht fordert, der bekommt auch nichts.

Artig Kind fordert nichts, artig Kind bekommt auch nichts.

Wo man ohne erst zu bitten etwas erlangen kann, da soll man zugreifen:

Bitte nicht, wo du nehmen kannst.

Eine gewisse edle Dreistigkeit kann man der Katze ablernen. Die schlägt auch vor den höchsten Persönlichkeiten die Augen nicht nieder:

Sieht doch die Katze den Kaiser an (und sagt nicht gnädiger Herr). Die Katze sieht den Bischof an und ist doch ein geweihter Mann.

Es braucht sich also auch ein Mensch nicht davor zu scheuen, einem Hochstehenden gerade in's Gesicht zu sehen.

Aber die Unbescheidenheit muß immer eine gewisse Grenze innehalten:

Wer alles haben will, soll nichts haben.
Wer zuviel haben will, dem wird zu wenig.
Wer allzuviel begehrt, dem ist oft nichts beschert.

Dünkel und Hoffart (Demut). Sehr viele Menschen sind dünkelhaft und hoffärtig, auch solche, von denen man es nach ihrem Alter und sonstigem Verstand nicht erwarten sollte:

Jeder läßt sich dünken, was er tue sei gut.
Alt und klug schützt nicht vor Selbstbetrug.

Die Eingebildetsten sind freilich die bornierten, kenntnisarmen und innerlich wertlosen. Die führen überall das große Wort und prahlen um so lauter, je dürftiger ihre Leistungen sind:

Leere Ähren stehen aufrecht.
Das schlimmste Rad am Wagen knarrt am ärgsten.
Volle Fässer klingen nicht, leere desto mehr.
Een leegs (ledig) Faat het de meiste Klank.
Ein Pfennig in der Sparbüchse macht mehr Gerassel, als wenn sie voll wäre.

Das Gebahren solcher dünkelhaften Leute schildert das Sprichwort in humoristischen Bildern:

Der Mausdreck will allezeit unter den Pfeffer.
Da schwimmen wir Äpfel, sagte der Roßapfel und schwamm unter Äpfeln den Bach hinab.
Hoffart meint, Stühle und Bänke sollen vor ihr aufstehn.
Der Stolze hat einen Besenstiel im Rücken.

Der Dünkelhafte meint, daß bei ihm und in seinem Hause alles besser sei als bei andern Leuten:

Des Schulzen Kuh und eines andern Kuh ist zweierlei.
Jeder hält sein Kupfer für Gold.
Jeder meint, sein Kuckuck singe besser als des andern Nachtigall.
Seine Eier haben zwei Dotter.
Seine Eier sollen mehr gelten als anderer Leute Hühner.

Dünkelhafte Menschen sind unzugänglich für Belehrung und haben die Folgen davon zu tragen:

Wo Dünkel vor den Augen liegt, da kann kein Licht hinein.
Einbildung vor der Zeit hindert Geschicklichkeit.
Wer's mit Dünkel anfängt, dem geht's mit Reuen aus.

Die dünkelhaftesten Menschen aber sind die Neureichen d reichgewordenen Emporkömmlinge:

Wenn der Bauer aufs Pferd kommt, reitet er schärfer als ein Edelmann.
Wenn der Sack voll ist, strotzt er sich auf.
Wenn der Dreck zu Mist wird, will er gefahren sein.
Die Laus, die in den Pelz kommt, ist stolzer als die schon drin sitzt.
Kein hoffärtiger Tier, denn so eine Magd eine Frau wird.

Die dem Hochmut entgegengesetzte Tugend, die Demut, liegt dem Volke nicht so recht und spielt im Sprichwort nur eine unbedeutende Rolle. Sie wird genannt:

Eine Zierde, ein goldenes Kleid, die Seele aller Tugend.

Es wird aber auch vor zuviel Demut gewarnt und ein bescheidener Stolz empfohlen. So im deutschen Cato S. 131, 85:

Überigiu diemuot, diu ist ze nihte guot; bescheideniu hôchvart, diu ist bî gote ein tugent zart; sô möht man ûf diu triuwe mîn etwenn ze diemüetic sîn.

Prägnanter und schärfer:

Zu viel Demut ist Hochmut.

Egoismus und Altruismus. — Von Natur ist der Mensch ein Egoist. Jeder denkt zunächst an seinen eigenen Vorteil und sucht möglichst viel an sich zu reißen:

Es denkt ein jeder in seinen Sack.
Eigennutz füllt alles in seinen Sack.
Jeder scharrt (die Kohlen) auf seinen Kuchen.
E jeder zieht Kiehlen za seiner Fann (zieht Kohlen zu seiner Pfanne).
Jeder Müller leitet das Wasser in seine Mühle.
Eigenlieb ist ein Dieb.

In dem in allen Sprachen verbreiteten:

Jeder für sich, Gott für uns alle

wird dieser Egoismus verhüllt durch den Hinweis auf Gottes Hilfe, die die Hilfe des Nächsten unnötig mache. — Der Mensch fühlt im Grunde seiner Seele eigentlich auch nur seinen eigenen Schmerz. Daher vermag der Gesunde und Glückliche sich nur schwer in die Seele eines Leidenden und Unglücklichen zu versetzen:

Eine Bürde auf fremdem Rücken fühlt man nicht.
Es hinkt keiner an eines andern Fuß.
Niemand hinkt von fremdem Schaden.
Der Satte weiß nicht, wie dem Hungrigen zu Mute ist.
Der Satte glaubt dem Hungrigen nicht.
Dem Durstigen ist hart, wer nie gedurstet hat.
Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt.
Die Gesunden und Kranken haben ungleiche Gedanken.
Der Kranke und Gesunde haben ungleiche Stunde.

Der Eigennützige schont, was er selbst besitzt, nützt aber, was andern gehört, rücksichtslos aus:

Aus anderer Leute Haut ist gut Riemen schneiden.
Aus anderer Leute Beutel ist gut zehren.
Auf anderer Leute Kirchweih ist gut Gäste laden.
Es ist gut, den Schnitt an fremdem Tuche zu lernen.
In anderer Leute Küche ist gut kochen lernen.
In eines andern Buttertopf greift sich wie in einen Kuhdreck.

(nämlich als wäre die Butter wertlos).

Bei gemeinsamen Unternehmungen suchen die Egoisten das Kostspielige und das Gefährliche daran andern zuzuschieben, das Billige und Bequeme dagegen für sich zu nehmen:

Putzen wollen alle den Docht, aber keiner will Öl zugießen (denn das kostet was).
Viele jagen den Bären, aber keiner will ihn stechen.

Keiner mag nach der bekannten Fabel

der Katze die Schelle anhängen,

d. h. die Hauptgefahr auf sich nehmen. — Gern redet man andern zu, daß sie etwas Unangenehmes oder Gefährliches auf sich nehmen, hütet sich aber wohlweislich, es auch selbst zu tun:

Mit vollem Bauch ist gut Fastenpredigt halten.
Hinter dem Ofen ist gut kriegen (= Krieg führen).
Am Lande ist gut schiffen.
Die Glocke ruft andere zur Kirche, bleibt aber selbst draußen.
Bildstock weiset andern den Weg und geht ihn selbst nicht.
Er macht's wie der Bäcker; der schiebt das Brot in den Ofen, bleibt aber selbst draußen.

Die Eigenliebe hindert den Menschen ferner, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Darum merkt er nicht, wie verhaßt ihn sein Egoismus andern macht:

Eigenliebe macht die Augen trübe.
Eigenlieb' ist niemand lieb.
Wer sich selbst liebt allzusehr, den hassen die andern um so mehr.

Der Eigenliebe gegenüber steht das Prinzip des Altruismus, daß man nicht sich selbst lebt, sondern den Andern. Die Volksweisheit macht diese Denkungsart durch Beispiele aus der Natur anschaulich:

Der Baum trägt sich selbst keine Äpfel.
Das Schaf trägt sich selber keine Wolle.
Die Laterne leuchtet andern, sich selber nicht.

Im Mittelalter war das Gleichnis von der Kerze beliebt, die andern leuchtet, sich aber selbst verzehrt. So Freidank 71, 7 (Bezzenberger): Die Kerze licht den liuten birt, unz daz si selbe z'aschen wirt. Aus diesem Gleichnis ist die Devise:

Aliis inserviendo consumor

hervorgegangen. — Ohne Bild:

Niemand lebt nur sich selbst.
Allen wohl, keinem übel, wer dat nich will, den hol der Dübel.
Alle für einen, Einer für alle.

Eigensinn. — Eigensinn ist der Dummheit nahe verwandt und unbelehrbar:

Eigensinn ist ein böser Ratgeber.
Dem Eegensinn mut man keen Upwater gewen

(kein Wasser zum Flottmachen eines Schiffes). Sinn also: Man darf dem Eigensinn keinen Vorschub tun.

Eigensinnig ist ärger als unsinnig.
Wo Eigensinn bei Dummheit ficht, wird durch Vernunft nichts ausgericht.

Die **Eitelkeit** ist eine spezielle Erscheinungsform der Dünkelhaftigkeit:

Eitelkeit, ein schlimmes Kleid.
Wer mit Eitelkeit schwanger ist, der gebiert Lügen.
Wenn ein Engel in den Spiegel guckt, so schielt ein Satan heraus.

Das Symbol der Eitelkeit ist der Affe, der sich im Spiegel besieht und seine Künste unaufgefordert produziert, um Bewunderung zu erregen.

Je länger der Affe in den Spiegel sieht, desto ärger schneidet er Gesichter.
Der Affe schlägt Rädlin ungebeten.

Neigung zu **Entschuldigungen.** — Der Mensch schiebt gern die Schuld für einen Mangel oder Fehler der in ihm selbst liegt, auf die Verhältnisse, z. B. auf die ihm zur Verfügung stehenden Werkzeuge. Schon in alter Zeit gab es das Sagwort (Sprichwörterkunde S. 88):

„Schlecht Wasser", sagte der Reiher, da konnte er nicht schwimmen.
Wenn der Schreiber nichts taugt, gibt er's der Feder schuld.
Ein schlechter Mäher hat nie eine gute Sense.
Einem faulen Bauer ist kein Pflug gut genug.

Französisch:

Mauvais ouvrier ne trouvera jamais bon outil.

Der **Faulheit** fehlt es überhaupt nie an Entschuldigungen.

Wer nicht arbeiten will, findet immer eine Ausrede.
Wer nicht gern arbeitet, der hat sich bald einen Feiertag gemacht.
Für faule Schweine ist die Erde stets gefroren.

Die **Geduld** wird sehr gepriesen. Ich führe hier nur einige nicht entlehnte Sprichwörter an:

Geduld ist der beste Harnisch, — der Seelen Schild, — stärker denn Diamant.
Geduld behält das Feld.
Dulden, Schweigen, Lachen, hilft viel bösen Sachen.
Denk nicht daran, so ist dir's nicht weh.

In volkstümlicher Vergröberung:

Geduld überwindet Holzäpfel.

und mit derber Ironie von etwas, das zu überwinden gar keine Geduld kostet (Sprichwörterkunde S. 165):

Geduld überwindet Schweinsbraten, Schnitzkloß, Sauerkraut, Schmierkäse usw.
Mit Geduld hat die Sau den Kleiesack überwunden.

(Düringsfeld 1, 549). Wenn sich viele Menschen mit einem Raum behelfen müssen, so sagt man wohl:

Geduldige Schafe gehen viel in einen Stall,
Älter: Gefuger Schaf gehn viel in einen Stall

(Schwabacher Sprüche 1). Gesteigert wird die Fähigkeit des Aushaltens, wenn man die drückende Last gleichmäßig verteilt, so daß sie an keiner Stelle zu schwer wird:

Gleiche Bürde bricht niemand den Rücken.

Doch kann man das Sprichwort auch so verstehen, daß eine Last, die alle gleichmäßig drückt, keinem einzelnen zu schwer erscheint.

Gleich und Gleich. — Am besten kennt der Mensch seinesgleichen, zu dem er sich ja auch am liebsten und häufigsten gesellt. Der Bauer z. B. kennt den Bauer, seine Bedürfnisse und seine ganze Wesensart genau.

Wer einen Bauern betrügen will, muß einen Bauern mitbringen.
Wer einen Bauern plagen will, der nehme einen Bauern dazu.

Die Diebe ferner und Betrüger — das sind die Schälke und Füchse des Sprichworts — kennen die bei ihnen und ihresgleichen üblichen Schliche und Praktiken so genau, daß sie sich gegenseitig sofort durchschauen und einer den andern gar nicht zu überlisten oder zu betrügen vermag:

Ein Schalk kennt den andern.
En Schalk weet des annern Gang.
Sie verstehn einander, wie Diebe beim Jahrmarkt,
Französisch: Il s'entendent comme larrons en foire.
Es ist schwer, Füchse mit Füchsen zu fangen.
Einem Diebe ist nicht gut stehlen,

Es ist nicht gut stehlen, wo der Wirt selbst ein Dieb ist.
Französisch: Il est bien larron, qui dérobe un larron (Das ist ein Meisterdieb, der einen Dieb bestiehlt.)

Schon aus diesem Grunde lassen sich die Schelme für gewöhnlich gegenseitig in Ruhe:

Es frißt kein Wolf den andern.
Ein Wolf beschreit den andern nicht.
Eine Krähe hackt der andern die Augen nicht aus.

Wenn sie sich aber einmal in die Haare geraten, dann haben die ehrlichen Leute den Vorteil davon, weil die Schelme sich dann gegenseitig ihre Listen und Schandtaten rücksichtslos vorwerfen.

Wenn sich zwei Diebe schelten, so kriegt ein ehrlicher Mann seine Kuh wieder.
Französisch: Les larrons s'entrebattent et les larcins se découvrent (Die Diebe schlagen sich und die Diebereien kommen an den Tag.)
Schilt ein Dieb den andern Dieb, das wär' dem Nachbar lieb.
Wenn sich Huren zanken, bricht die Schande aus (d. h. kommt an den Tag).

Lebensgenuß. — Der Mensch will sein Leben genießen. Jeder läßt sich leicht zu einem Vergnügen bestimmen, zu dem er Neigung hat:

An einen Ort wo ich gern bin, zieht man mich an einem Härchen hin.
Willigen kann man leicht winken.
Wer gern tanzt, dem ist leicht gepfiffen (gefiedelt).
Wer gern hört, dem ist leicht gerufen.

Umgekehrt helfen alle Lockmittel nicht, wenn die Stimmung nicht danach ist:

Wenn die Braut nicht tanzen will, so ist alles fiedeln umsonst.

Bei jedem Vergnügen tut man wohl damit aufzuhören, wenn es auf seiner Höhe angelangt ist:

Wenn der Scherz (das Spiel) am besten ist, soll man aufhören.
Wenn das Essen am besten schmeckt, muß man aufhören.

Die rechte Lebenskunst verlangt ferner, daß man zuerst immer das Unangenehme absolviert und darauf das Angenehme folgen läßt.

Das Beste kommt zuletzt, — spart man auf die Letzt.
Wer nicht bitter gekostet hat, der weiß nicht was süß ist.
Bitter vor und süß danach. Lat.: Dulcia non meruit, qui non gustavit amara.
Wer's feine Brot vorißt, muß das grobe nachessen.
Nach getaner Arbeit ist gut ruhen.

Wo sich Gelegenheit zur Freude und zum Genuß bietet, muß sie rasch wahrgenommen werden. Sie geht schnell vorüber, und dann ist es zu spät:

Pflücke die Rose eh' sie verblüht.
Rosen muß man brechen, weil's (= solange es) Frühling ist.
Wer Rosen nicht im Sommer bricht, der bricht sie auch im Winter nicht.
Trinke, wenn du am Brunnen bist.
Man muß die Feste feiern, wie sie fallen.
Brauch' es, weil du's hast.

In volkstümlicher Vergröberung:

Man muß die Wurst essen, solange sie warm ist.

Die horazische Weisheit, daß man die Gegenwart genießen soll unbekümmert um die Zukunft

(Carpe diem! quid sit futurum cras, fuge quaerere!)
erscheint christianisiert in:

Brauch, was gegenwärtig ist, und laß Gott das Künftige walten.
Er läßt das kleine Waldvögelein sorgen.

Man muß auch einmal über die Stränge schlagen, und das tut man am besten in der Jugend.

Lat.: Insipiens esto, cum tempus postulat aut res.
Es muß einmal genarret sein.
Dem Teufel muß man auch einmal eine Kerze aufstecken (einen Maien stecken).

Nachahmungstrieb. — Den sinnlosen Nachahmungstrieb kennzeichnet die Volksweisheit durch Bilder aus der Tierwelt:

Wenn eine Gans trinkt, so trinken sie alle.
Bellt ein Hund, so kläffen sie alle.
Wenn eine Kuh pißt, so hebt die andere den Schwanz auf.
Wo ein Schaf vorgeht, folgen die andern.

Das **Neue.** — Tief eingewurzelt ist dem Menschen die Lust am Neuen:

Neue Lieder singt man gern.
Neue Kirchen und neue Wirtshäuser stehen selten leer.
Neue Schuh und (neue) Fürsten hat man lieber als alte.
Wenn ein neuer Heiliger kommt, so vergißt man den alten.
Neukommen, willkommen.
Das Alte klappert, das Neue klingt.
In nie Nester legget die Hoiner gern.

Und doch ist das Neue keineswegs immer besser als das Alte. Freidank 119, 2:

Man fröut sich maneger niuwe, diu schiere zergât mit riuwe.
Das Alte behalte.
Die gute alte Zeit.

Vermeintliche Verbesserungen sind oft nur Verschlechterungen:

Ändern und bessern sind zweierlei.
Bessern ist oft bösern.
Wer viel ändert, bessert wenig.

Darum soll man, wenn es einem in irgendeiner Lage behagt, nichts ändern, um es etwa noch besser zu haben. Jeder Wechsel kann es statt besser leicht schlechter machen:

Ich weiß, was ich habe, aber nicht was ich kriege.
Wer es gut hat und will es noch besser haben, trachtet nach Unglück.
Wer gut sitzt, der rücke nicht.
Die Ziege scharrt so lange bis sie schlimm liegt.
Französisch: Quand on est bien, il faut s'y tenir. C'est folie de bougir, quand on est bien.
(Düringsfeld 1, 655).

Räuberklugheit. — Eine Klugheitsregel der Diebe und Räuber ist die, daß sie ihre verbrecherische Tätigkeit nicht in der Nähe ihrer Wohnung ausüben, weil sie dort am leichtesten erkannt und gefaßt werden. Vorbilder sind ihnen die Raubtiere:

Kluger Dieb hält sein Nest rein.
Wo der Fuchs sein Lager hat, da raubt er nicht.
Wo der Wolf liegt, da würgt er nicht.
Ein kluger Fuchs frißt niemals seines Nachbars Hühner.

Aus dem Französischen:

Un bon renard ne mange point les poules de son voisin.

Auch der Engländer sagt:

The fox preys farthest from his hole.

Daß der Dieb sich möglichst still halten soll, lehrt ihn die Katze:

Die Katze, die mausen will, wird nicht miauen.

Schadenfreude. — Martina 63, 89, Zingerle, Die deutschen Sprichwörter im Mittelalter S. 128:

Ist ein altes sprichwort, als ir dicke hânt gehôrt: schade der het gerne spot.

Parzival 289, 11:

Der schadehafte erwarb ie spot.

Wer den Schaden (das Unglück) hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.

Wer den Schaden hat, der hat den Schimpf dazu.

Den Spott zum Schaden haben.

Bebel, Proverbia Germanica 235:

Spott und Schaden reimt sich wohl zusammen.

Sturz des Großen. — Wenn ein Großer, sei es nun ein einzelner oder ein ganzes Volk, von seiner Höhe herabgestürzt ist und nun wehrlos am Boden liegt, dann gibt es keine Schonung. Die gefallene Größe wird beschimpft, in den Schmutz getreten und alles dessen beraubt, was andere irgendwie brauchen können, sodaß der Gefallene froh sein kann, wenn er das zum Leben unbedingt Notwendige behält.

Wer da fällt, über den läuft alle Welt.

Wenn der Hund unten liegt, beißen ihn alle Hunde.

Wenn der Baum fällt, so klaubt (liest) jedermann Holz.

Wenn der Baum liegt, will jeder Späne lesen.

In diesem Sinne wird auch der Bibelspruch (Math. 24, 28, Luk. 17, 37):

Wo ein Aas ist, da sammeln sich die Adler

als Sprichwort gebraucht mit den Variationen

Raben, Krähen, Fliegen

statt Adler. Dies Sprichwort wird aber auch auf Stätten der Lust, Spielhöllen, freigebige Verschwender, die gern Schmarotzer um sich sehen und ähnl. angewandt. Das Ende beezichnet dann das Sprichwort:

Wenn das Aas abgefleischt ist, fliegen die Krähen davon.

Subjektivismus und Objektivismus. — Jeder Mensch hat seine eigene Art, die Dinge anzusehen:

Jeder sieht durch seine eigene Brille.

Für jeden Menschen sind die Dinge so, wie er sie sieht.

Es ist ein Ding, wie man es achtet.

Jedes Ding hat seine Ansicht.

Jedes Ding ist wie der, der's besitzt.

Jedes Ding hat seine zwei Seiten.

Wie die Brille, so das Ding.

Die Dinge scheinen, die Menschen meinen.

Wer wohl wähnt, dem ist wohl.

(Wander 4, 1742, Murner 457), d. h. wer meint, daß ihm wohl sei, dem ist wohl.

Das „dünkt mich" hält jeder für gewiß bei sich.

Das kann zu weit getrieben werden, zeugt dann von Einfältigkeit und bringt Gefahren:

Behaupten ist nicht beweisen.
Dachte (mit Doppelsinn Dochte und ich dachte) sind keine Lichte.
„Mich dünkt, ich wähn', ich acht", hat manchen in groß Leid gebracht.
Die Einfalt meint, wenn's vor ihrer Tür naß ist, regnet's allenthalben

ist ein Beispiel für unberechtigte Verallgemeinerung einzelner Beobachtungen. Der verständige Mensch

nimmt die Dinge, wie sie sind,

denn

jedes Ding will sein Recht haben.

Die **Treue** wird zwar sehr gelobt: sie

ist allezeit das schönste Kleid, ist besser als bar Geld

und

edler als Gold.

Aber sie ist selten geworden auf Erden und besonders am Fürstenhofe nicht zu finden; kaufen läßt sie sich nicht, sie hat ihre Wurzel in der Treue des andern:

Treuen Dienst lohnt Gott.
Besser Treu als Reu.
Treue wird mit Liebe vergolten.
Je länger, je lieber ich bin allein; denn Treue und Glauben ist worden klein.
Treue ist ein selten Wildbret.
Treue und Redlichkeit sind seltene Ware in dieser Zeit.
Treue ist ein seltsamer Vogel heutiges Tags.
Treue ist ein seltener Gast, halt ihn fest, wenn du ihn hast.
Treue ist ein selten Gewächs in Hofgärten.
Deutsche Treue ist alte verlegene Ware.
Da ich Treue nicht kann finden, häng' ich den Mantel nach den Winden.
Gekaufte Treue hat wenig Wert.
Treue wächst aus Treue.

Besser kommt man fort im Leben, wenn man es nicht zu genau nimmt mit der Treue:

Die Treue und Glauben halten, die haben den Schaden.

Besonders wertvoll ist die Treue beim Diener, freilich auch hier selten zu finden. Gewöhnlich suchen sich die Diener an ihren Herren zu bereichern:

Wenn der Diener reich wird, und der Herr arm, so taugen beide nichts.
Getreuen Diener findet man nicht auf dem Trödelmarkt.
Getreuer Diener ist ein verborgener Schatz.
Was man einem treuen Diener gibt, ist alles zu wenig, was man einem untreuen gibt, alles zu viel.

Der **Undank** wird charakterisiert durch Gegenüberstellungen wie:

Heiße Bitte, kalter Dank.
Dunst für Gunst, Hohn für Lohn.

Undank tut dem, der die Wohltat getan hat, so wehe, daß er in Zukunft mit seinen Guttaten zurückhaltend wird:

Dienen und Undank verdienen tut weh.
Undank macht Wohltun krank.
Ein Undankbarer schadet zehn Armen.

Greisen, Weibern, Knaben und fremden Hunden soll man nichts

geben, weil sie Dankes vergessen. Auch Schlangen, Raben, Eulen, Schweine und Pferde dienen der Volksweisheit als Beispiele des Undanks. Dank in bloßen Worten ist bequem und billig, nützt aber wenig:

Dank kostet nichts und gilt viel.
Dankbar sein bricht kein Bein.
„Hab' Dank" füllet (Worte füllen) den Beutel nicht.
Mit „Hab' Dank" schmälzt man keine Suppe.

Der wahrhaft Edle allerdings tut die Wohltat um ihrer selbst, nicht um des Dankes willen:

Wer Dank begehrt, ist Danks nicht wert.

Der Gipfel des Undanks ist, wenn man, nachdem man die Wohltat genossen, den Wohltäter verächtlich behandelt oder schädigt, wie

das Schwein, das den Trog umstößt, wenn es satt ist.

Undankbar und unzuverlässig ist der Mensch auch gegenüber Gott und den Heiligen. Geht es ihm schlecht, so betet er und tut Gelübde.

Ist die Gefahr vorbei, wird der Heilige ausgelacht (kommt das Gebetbuch in den Winkel):
Glücklich über die Bruck, verlacht man St. Nepomuk.
Wenn der Teufel krank ist, will er ein Mönch werden.
Siechbett lehrt beten.
Daemon languebat, monachus bonus esse volebat;
Postquam convaluit, mansit, ut ante fuit.

Die **Unzuverlässigkeit.** — Das Bild eines unzuverlässigen Menschen, der sich nicht an ein gegebenes Wort bindet, ist der Aal:

Wenn man glaubt den Aal am festesten zu haben, entschlüpft er.
Wer einen Aal hält bei dem Schwanz, dem bleibt er weder halb noch ganz.
Wer einen Aal nimmt beim Schwanz und eine Frau beim Wort, der bringt wenig fort.

Redensart:

den Aal beim Schwanz halten (mit einem unzuverlässigen Menschen zu tun haben).

Der **Wert.** — Die Wertschätzung einer Sache wird nicht durch ihre Masse oder Menge bestimmt, sondern durch ihren Nutzen:

Wenig und gut ist besser als viel und schlecht.
Eine Biene ist besser als ein ganzer Schwarm Fliegen.
Ein pfefferkorn vil besser ist, dann ein grôsser haufen mist (Zingerle 112).

Was der Mensch sicher zu besitzen glaubt, das schätzt er leicht gering, hält es für wertlos und wird sein überdrüssig:

Was man hat, des wird man satt.

Verliert man es dann, so erfährt man zu seinem Schaden, wie wertvoll und nützlich es einem war:

Wenn verkehrt (durch Kehren verbraucht) der Besen, sieht man, wozu er gut gewesen.
Wenn der Brunnen trocken ist, schätzt man erst das Wasser.
Gesundheit schätzt man erst, wenn man krank wird.
Wenn die Kuh den Schwanz verloren hat, merkt sie erst, wozu er gut gewesen ist.
Chose perdue, chose connue.

Hat man ein Glied verloren, so behütet man das entsprechende andere umso sorgfältiger:

Ein Auge ist lieb.
Wer nur ein Auge hat, der wischt es genau.

Der **Zwang** vermag sehr viel, aber keineswegs alles. Zu manchen Dingen ist durchaus guter Wille nötig und

Zwang ist kein guter Wille.

Als Beispiel dienen die Zugtiere, die man zwar an's Wasser treiben, aber nicht zum Trinken zwingen kann. Diese werden von den Kirchenvätern als Gleichnis gebraucht für die halsstarrigen Menschen, die das Wort der Weisheit zwar zu hören bekommen, es aber in ihrer inneren Widersetzlichkeit nicht in ihre Seelen aufnehmen. Vgl. mein Buch Das deutsche Lehnwort (Halle 1923) Bd. VI S. 153.

Daher die deutschen Sprichwörter:

Pferde lassen sich zum Wasser bringen, aber nicht zum Trinken zwingen.
Man kann 'nen Esel wol in't Water drieven, aber en nich twingen, dat he süpt.

Jeder Zwang schreckt vielmehr die Tiere ab, etwas zu fressen, was sie sonst gern zu sich nehmen würden:

Wenn man die Katze auf den Käse bindet, so frißt sie nicht.

Ohne Bild:

Lieben und Beten läßt sich net nöten.
Lieben und singen läßt sich nicht zwingen.
Zwang währt nicht lang.
Gezwungene Liebe und gemalte Wangen dauern nicht.

Inhaltsübersicht: Bescheidenheit und Dreistigkeit 65. Dünkel und Hoffart (Demut) 66. Egoismus und Altruismus 67. Eigensinn 68. Eitelkeit 68. Entschuldigungen 68. Faulheit 69. Geduld 69. Gleich und Gleich 69. Lebensgenuß 70. Nachahmungstrieb 71. Räuberklugheit 71. Schadenfreude 72. Sturz des Großen 72. Subjektivismus und Objektivismus 72. Treue 73. Undank 73. Unzuverlässigkeit 74. Wert 74 Zwang 75.

6.

Hebbels „Agnes Bernauer“[1].

Von Dr. **Heinrich Meyer-Benfey**, Privatdozent der neueren deutschen Sprache und Literatur an der Universität **Hamburg**.

Das Drama beginnt mit einem farbenprächtigen, lebensprühenden Bilde reichsstädtischen Bürgerlebens zur Zeit seiner höchsten Blüte. Im Mittelpunkt des Bildes steht Agnes Bernauer, „der Engel von

---

[1] Vortrag auf der Marburger Philologen-Versammlung am 30. Sept. 1913. Die Veröffentlichung unterblieb damals, weil ich eine ausführliche Darstellung als 3. Heft meiner „Klassischen Dramen“ geben wollte. Diese ist jetzt endlich

Augsburg", in die alles verliebt ist, vom Gesellen ihres Vaters bis zu dem alten Gecken, Gevatter Knippeldollinger. Nur ihre Gespielinnen sind ihr nicht gewogen, denen sie, ohne es zu wollen, ja, zu wissen, ihre Liebhaber abspenstig macht, nicht durch Koketterie und ermutigendes Entgegenkommen, vielmehr allein durch die Macht ihrer Schönheit. Wenn der eifersüchtige Neid der Mädchen sich schon in so gehässiger Weise äußert, wie wird dann erst die Eifersucht unter den Burschen wüten und was für Folgen wird sie da hervorrufen! Wir hören ja später auch, daß sich Freunde und Brüder ihretwegen entzweiten (III, 12). Und nun steckt die Stadt obendrein voll von Rittern, von übermütigen, müßigen Rittern, die natürlich noch viel mehr zu verliebten Tollheiten und Händeln aufgelegt sind. Da wird sich das also in höherer Potenz wiederholen. Ja, sogar der junge Bayernherzog ist anwesend. Gewiß wird auch er Agnes sehen, und sehen und lieben wird eins sein. Ja, vielleicht wird sogar sein Vater dasselbe Schicksal haben; er wird dem Sohne die Braut zu entreißen suchen, und sie wird so, wie ehemals Brüder, so jetzt Vater und Sohn entzweien und damit einen Brand entzünden, der das ganze Land zu verheeren droht und schließlich nur mit ihrem Blute gelöscht werden kann. — So etwa könnten wir uns, mit Hilfe unserer Kenntnis der zugrunde liegenden Geschichte, den Fortgang und Ausgang des Dramas zurechtlegen, der diesem Anfang entspräche. In Wahrheit geschieht von alledem nichts und ist der Verlauf des Dramas ein ganz anderer.

Am 30. Sept. 1851 schrieb Hebbel in sein Tagebuch (III, S. 406, Werner): „Eben, Abends um 8 Uhr, schließe ich den ersten Act der Agnes Bernauer, den ich vor acht Tagen begann. Längst hatte ich die Idee, auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen und die Agnes Bernauerin ist dazu, wie gefunden." Diese Angabe des Themas paßt zu der ersten Szenenreihe, aber auch schlechterdings nur zu ihr. Der Versuch, die in ihr angelegte Verwicklung weiterzudenken, hat uns klar gemacht, daß der Fortgang des Dramas dem nicht entspricht. Sobald die Liebe zwischen Albrecht und Agnes da ist, sind alle jene Eifersuchtshändel erledigt: die früheren Liebhaber verschwinden vom Schauplatz und ein neuer Nebenbuhler ersteht ihr nicht. Das Glück der Liebenden würde ungestört sein, wenn ihm nicht von ganz anderer Seite Gefahr drohte. Die tragische Wirkung der Schönheit, daß sie rings um sich her Liebe, Begierde, und damit Eifersucht, Feindschaft und Kampf entzündet, ist in unserm Drama nicht dargestellt. Sie kann, nebenbei bemerkt, überhaupt nicht dramatisch dargestellt werden. Jener ältere

---

fertig, kann aber unter den heutigen Umständen nicht gedruckt werden. So mag nun diese Skizze als vorläufiger Ersatz dienen. Die starke Zusammendrängung brachte es mit sich, daß die Farben stellenweise etwas dick aufgetragen sind. Der Vortrag erscheint hier, von minimalen Streichungen abgesehen, unverändert, wie er gehalten wurde.

Plan von 1845[1], auf den Hebbel anspielt, hätte vielleicht eine feine psychologische Novelle, niemals eine Tragödie ergeben. Bei dramatischer Darstellung wären unvermeidlich die feindlichen Brüder in den Vordergrund getreten und die Träger des Dramas geworden, und damit hätten wir die uralte Geschichte von zweien, die dasselbe Weib lieben, nicht die Tragik der Schönheit. Bei „Agnes Bernauer“ ist von dem allen nicht die Rede. Hier erwächst die Tragik aus einer ganz andern Wurzel, nämlich allein aus dem Standesunterschiede. Wäre dieser nicht, so wäre alles gut, und Agnes' Schönheit würde nicht im geringsten tragisch wirken. Es ist also klar, daß unser Drama im Laufe des ersten Aktes sein Thema wechselt. Die erste Szenenreihe leitet in der Tat eine Tragödie der Schönheit, d. h. ein Nebenbuhler-Drama ein; dabei spielt alles innerhalb desselben Standes, Standesunterschied kommt also gar nicht in Frage. Mit dem Auftreten Herzog Albrechts dagegen setzt ein Drama vom Standesunterschied ein, in dem nun wiederum von Nebenbuhlerschaft keine Rede ist. Für dieses kann das Anfangsstück nur den Sinn haben, Agnes' Schönheit recht nachdrücklich hervorzuheben und dadurch Albrechts Liebe zu erklären. Aber dafür ist es überflüssig. Daß zwei junge, lebensvolle Menschen, die einander würdig und artverwandt sind, sich lieben, das glauben wir im Drama ohne weiteres, und der Dichter braucht sich wegen der Motivierung keine Umstände zu machen. Es ist nicht nur überflüssig, sondern auch irreführend und störend, da es auf eine andere Fortsetzung hindeutet.

II: Albrecht hat Agnes seine Liebe erklärt und um sie geworben. Seine Freunde wünschen aus Gründen des Staatsinteresses zu verhindern, daß es zu einer Eheschließung kommt. Doch auch im Bürgerhause sieht man auf diese wie auf ein schweres Unglück und sucht vorzubeugen. Aber dieser Versuch zeigt nur, wie fest die Liebe zu Albrecht schon in Agnes Wurzel gefaßt hat. Mit dieser Liebe im Herzen kann sie weder einen andern heiraten noch dürfte sie ins Kloster. Nur die Verbindung mit dem Herzog kann ihrem Leben Sinn und Glück geben. Die bietet ihr Törring, aber als loses Verhältnis ohne Ehe. Dagegen empört sich die bürgerliche Ehre; und indem Agnes dieser Empörung Ausdruck gibt, läßt sie Albrecht deutlicher als sie will ihre Liebe merken und zeigt sich zugleich seiner Liebe im vollen Maße wert. So hat alles, was gegen diese Ehe unternommen wurde, nur dazu geführt, sie uns und den Liebenden selbst als einzigen Ausweg, als moralische Notwendigkeit zu erweisen. Nur die Furcht vor den Folgen konnte

[1] Tagebücher III, S. 2f. Werner: „Idee zu einer Tragödie. Ein wunderschönes Mädchen, noch unbekannt mit der Gewalt ihrer Reize, tritt in's Leben ein aus klösterlicher Abgeschiedenheit. Alles schaart sich um sie zusammen, Brüder entzweien sich auf Tod und Leben, Freundschafts-Bande zerreißen, ihre eignen Freundinnen, neidisch oder durch Untreue ihrer Anbeter verletzt, verlassen sie. Sie liebt Einen, dessen Bruder seinem Leben nachzustellen anfängt, da schaudert sie vor sich selbst und tritt in's Kloster zurück.“

abschrecken, aber die Gefahr reizt gerade Agnes' Mut. Jedoch, haben die Liebenden auch das Recht zu ihrem Glück? Noch einmal werden Gründe und Gegengründe scharf gegeneinander gestellt; doch Albrecht schlägt siegreich alle Einwände zu Boden. Das Ergebnis dieses Aktes ist: die Sterne wollen diese Ehe, und die beiden Menschen selbst wollen sie und sind damit in ihrem guten Recht. Das faßt sich zusammen in den Ausdruck: Gott will es so, sie handeln nach Gottes Willen, und er segnet ihr Tun. Und das tut er ja nachher sichtbarlich, durch Albrechts gestorbne Mutter, die also auch, obwohl geborene Fürstin, den Bund gutheißt. — Das alles ist echt und tief empfunden und mit hinreißender Verve vorgetragen. Auf den wundervollen Bau dieser großen Szene mit seiner klaren Dreiteilung und kunstvollen Steigerung, auf die Feinheiten der psychologischen Entwicklung, auf den Glanz und die Treffsicherheit des Dialogs, in dem überlegenes Spiel von Geist und Laune und wuchtiges Pathos wechselt, kann ich nur flüchtig hindeuten. Völlig klar ist hier die Haltung des Dichters: er steht ganz auf der Seite der Liebenden. Sie haben Gottes ewige, heilige Ordnung für sich, mögen auch die künstlichen Satzungen der Menschen ihnen entgegenstehen. Aber auch diese erliegen hier in der Person ihres Wortführers. Der Anschlag Törrings wird nicht nur praktisch und moralisch zu Schanden — er bewirkt das Gegenteil seiner Absicht und führt zur Beschämung des Urhebers —, sondern dieser wird auch innerlich überwunden: bei ihm siegt das Recht der Liebe über die Staatsraison.

Diese Staatsraison tritt nun im dritten Akt in Person vor uns, in der Person des alten Herzogs Ernst, den wir sogleich in einer charakteristischen Situation erblicken, nämlich vor der Landkarte stehend. Die alte Größe Bayerns wiederherzustellen, ist sein einziger Gedanke, aber diese Größe ist für ihn ein reiner Quantitätsbegriff, denn er ist die typische Verkörperung des spätmittelalterlichen Fürstentums, das im Staat nur den Besitz des Fürsten sieht und in dem Streben nach Erweiterung der „Hausmacht" aufgeht. Von einer tieferen Auffassung des Staates, vom Fürstentum als einem sittlichen Berufe, von der Sorge für das Wohl des Volkes, für wirtschaftlichen und geistigen Fortschritt, die auch innerhalb der engsten Grenzen möglich ist — vgl. Goethes Epigramm auf Karl August —, ahnt er nichts. Das zeigt am krassesten die rohe Gewissenlosigkeit, mit der er sich über die elementarste Pflicht des Herrschers, das Leben seiner Untertanen zu schützen, hinwegsetzt. Zur Befriedigung seines Besitzhungers gibt es zwei Wege. Einmal den Krieg, und den will Ernst, sobald die Aussichten günstig sind. Zweitens, nach dem klassischen Vorbilde Österreichs, Heiraten. Und auf politische Heiraten ist Ernst jetzt eifrig bedacht. Daß es unsittlich ist, einen Menschen als Mittel zu einem materiellen Zweck zu behandeln, daß er sich an der Menschenwürde seines Sohnes versündigt, wenn er in dieser Weise über ihn verfügt, daß es noch in besonderer Weise unsittlich, unkeusch ist, aus der Ehe ein Geschäft zu machen,

steht nicht in seinem Katechismus. Ernst verfährt so zweimal, und dazu, was das Ärgste ist, ohne daß wir den politischen Zweck erfahren. Im ersten Falle hätte ihm die Flucht der Braut über das Unerlaubte solchen Handels die Augen öffnen können. Ernst aber läßt sich dadurch nicht abschrecken, den Fehler auf der Stelle zu wiederholen, ohne den Sohn auch nur vorher zu benachrichtigen. Ihm scheint die Flucht Elisabeths ganz recht zu sein, da er damit ein gutes Geschäft zu machen denkt. Dem völligen Mangel an sittlichem Gefühl, den sein eigenes Handeln offenbart, entspricht sein Urteil über Albrecht. Eine flüchtige Liebelei mit Agnes, was für diese ärgste Schmach wäre, würde er verzeihen. Als er dagegen erfährt, daß er „die Dirne mitgenommen“, daß also eine ernstere und tiefere Liebe im Spiel ist, da sagt er: „Freilich, jetzt ist's weit mit ihm gekommen, er hat sein Nest beschmutzt, und das hätt' ich nie gedacht“ (III, 6, S. 182, 18f. Werner). Eine wirkliche Eheschließung dagegen sieht er als eine Ungeheuerlichkeit an, die auch nur als möglich zu denken absurd und beleidigend wäre. So sehr sind bei ihm alle sittlichen Begriffe auf den Kopf gestellt!

Herzog Ernst (NB. der des dritten Aktes) ist der reine Geschäftsmann, dem sowohl eine sittliche Auffassung des Fürstenberufes wie alles Menschliche fremd ist: Menschenglück und Menschenwürde, Liebe und Keuschheit bedeuten nichts für ihn. Er kennt nur eins: Streben nach Besitz und Macht. Das ist ein klarer, in sich konsequenter Fürstentypus, dem man gewiß die geschichtliche Wahrheit gerade für die dargestellte Zeit nicht absprechen kann. Das Merkwürdige ist jedoch, daß Hebbel offenbar nicht weiß, was er dargestellt hat. Er scheint das tief Unsittliche in der Gesinnung und dem Verhalten Ernsts nicht zu empfinden, ihn vielmehr für einen rechtschaffenen, pflichteifrigen Fürsten zu halten. Unverkennbar ist eine gewisse Sympathie des Dichters mit seiner Gestalt und das Bestreben, ihr auch die Sympathie des Lesers zu gewinnen, wie ja die Episode mit dem Gemälde nur den Zweck hat, seinen Sinn für das Echte und Schlichte zu zeigen. Hier ist also ein Widerspruch zwischen dem tatsächlichen Inhalt der Darstellung und dem, was sie nach der Meinung des Dichters sein soll, der auf eine innere Unklarheit des Dichters hinweist.

Ein extremer Realist wie Ernst müßte dann wenigstens die Tugend des Realisten haben: den nüchternen Wirklichkeitssinn, den scharfen Blick für Menschen und Dinge. Aber was für eine Vorstellung hat Ernst von seinem Sohne, den er doch vor allen Menschen kennen könnte und müßte. Indem er das, was wir von diesem erlebt haben und was uns als die selbstverständliche Konsequenz seines Wesens erschien, als undenkbar von sich weist, zeigt er, daß er keine Ahnung von ihm hat. Der Mangel an Urteil und der Starrsinn, den wir schon hier bemerken, zeigt sich nachher bei dem Turnier in Regensburg zu kompletter Tollheit entwickelt. Es wäre ja einfach unglaublich, daß

ein Mensch mit gesundem Verstande das Gerücht von der heimlichen Heirat ganz in den Wind schlägt und selbst in einem langen Gespräch mit seinem Sohne es unterläßt, nach der Wahrheit des Gerüchts zu fragen, so daß er dann von der öffentlichen Erklärung Albrechts ganz aus dem Gleichgewicht geworfen wird. Noch schwerer kann man sich vorstellen, was er mit seinem Gewaltstreich zu erreichen denkt. Selbst der erbärmlichste Lump würde doch durch solche Brutalisierung zum Widerstande aufgestachelt werden, wie viel mehr ein Albrecht! Daß dabei nichts herauskommen kann, als was wirklich herauskommt: offene Empörung, müßte ein Kind einsehen. Hoffen wir, daß der Aufruhr sein Ziel erreicht und einen Fürsten, der so offenbar zum Herrscher unfähig und in seinem rücksichtslosen Eigensinn, seiner unbeherrschten Gewalttätigkeit geradezu gemeingefährlich ist, beseitigt!

IV: Der Vorhang fällt in einem Augenblick höchster Spannung. Albrecht hat sich offen seinem Vater widersetzt, hat das Schwert gegen den Marschall und die Masse der Ritter erhoben und Bürger und Bauern in die Schrancken gerufen. Wir sind mitten im Rollen der Ereignisse, im Toben des Aufruhrs, in der großen Krise, die sowohl über das Schicksal Bayerns wie über das unsers Paares entscheiden muß; die Handlung treibt der Katastrophe zu, und wir erwarten ungeduldig den Ausgang. Wenn der Vorhang sich wieder hebt, ist die Welt zweieinhalb Jahre älter geworden und hat ein völlig anderes Gesicht aufgesetzt, und was uns soeben erregte, ist wie weggeblasen. Solch langes Intervall in der Mitte eines Dramas ist immer auffällig und bedenklich; hier ist das Abbrechen unmittelbar vor der Katastrophe eine blanke Unmöglichkeit. Gelegentlich erfahren wir einiges von Albrechts Triumphzug nach Straubing; von der Hauptsache, wie der Aufruhr gedämpft wurde, ist nie die Rede. Es scheint gar nicht zum Bürgerkriege gekommen zu sein, der doch schon im Gange war.

Aber nicht nur in den Ereignissen ist hier ein unerträglicher Bruch, auch sonst ist alles verändert. Der Herzog Ernst, der hier vor uns steht, ist ein ganz anderer als der des 3. Aktes. Jetzt sehen wir einen Fürsten von stärkstem Pflichtgefühl, der handelt, wie es das Wohl des Staates erheischt, nach reiflichster Überlegung, ohne Übereilung, mit persönlicher Überwindung. Einen Fürsten, der daneben auch menschlicher Gefühle fähig ist und den Wert dessen, was er opfern will, kennt. Auch seine Auffassung von Staatszweck und Fürstenberuf hat sich durchaus gewandelt: jetzt sieht er seine Aufgabe nicht in Erweiterung der Hausmacht, sondern im Schutz seiner Untertanen und in der Verhütung von Kriegen — an beides dachte er früher nicht. Er hat offenbar viel gelernt in diesen zweieinhalb Jahren — mehr, als mit der Einheit des Charakters verträglich ist.

Weiterhin ist jetzt auf einmal das Ziel der Handlung ein anderes. Bisher war Ernsts Streben auf die Verlobung Albrechts mit Anna von Braunschweig gerichtet; als dies unmöglich geworden war, erfolgte

dafür die Absetzung Albrechts. Jetzt heißt es der Tod der Agnes. Das hängt freilich für den Verstand zusammen: der Weg zu jener Verlobung geht jetzt nur über Agnes' Leiche. Auch sind wir auf diesen Ausgang schon im Anfang stimmungsmäßig vorbereitet. Aber es war doch bisher in den Beratungen niemals von dieser Absicht die Rede, wie andererseits von jetzt an von der Verlobung nicht mehr gesprochen wird. So wirkt die Ankündigung, daß Agnes sterben soll, jedenfalls als etwas völlig Neues. Es ist aber ästhetisch sonderbar und bedenklich, wenn im 4. Akt der dramatischen Bewegung ein neues Ziel gewiesen wird oder wenn erst hier das eigentliche Ziel klar wird.

Für diesen Zweck wird nun ein eigenartiges Mittel aufgeboten: das verstaubte Todesurteil, Hebbels eigne, sehr merkwürdige Erfindung. Ein Todesurteil, ohne daß irgendeine wirkliche Schuld vorliegt, wie ausdrücklich anerkannt wird. Ein Urteil ohne vorgängiges Verhör des Angeklagten, der von dem ganzen Verfahren nichts erfährt und dem das Ergebnis zweieinhalb Jahre später plötzlich als fertige Tatsache entgegentritt. Ein Urteil, das sich nicht einmal auf eine Feststellung des Tatbestandes, sondern auf bloße Eventualität stützt („falls sich nichts Weiteres erhärten ließe“), das aber auch die Strafe ins Belieben des Richters stellt, und zwar sowohl ob, als wie sie vollzogen werden soll. Diskretionäre Todesstrafe für nicht erwiesene, in Wahrheit nicht vorhandene Schuld! Offenbar ist das nicht ein gerichtliches Urteil, sondern eine staatsrechtliche Erwägung. Aber es läuft in ein förmliches Todesurteil aus und wird durchaus als solches behandelt: es ist von einem Juristenkonvent verfaßt, wird durch die Unterschrift des Herzogs rechtskräftig und wird nachher vom Richter vollzogen. Welch ein Rattenkönig von Absurditäten!

Endlich bemerken wir auch in der Haltung des Dramas einen vollständigen Umschlag. Bei dem Drama vom Standesunterschiede sind zwei entgegengesetzte Auffassungen möglich: entweder die Liebenden sind im Recht oder ihr Gegner, Herzog Ernst. In II ist deutlich jenes der Fall, auch in III herrscht diese Auffassung vor, wenn sie auch schon stellenweise etwas unsicher wird. In IV steht der Dichter ganz auf der Seite des alten Herzogs. Damit beginnt in Wahrheit ein neues Drama, das mit dem bisherigen zwar den Gegenstand gemein hat, aber ein entgegengesetztes Verhältnis zu diesem Gegenstande hat. Die Sympathie des Dichters ist auf die andere Seite übergegangen, der Schwerpunkt des Dramas ist verlegt, die ganze Orientierung umgekehrt. Held und Gegenspiel haben ihre Rollen vertauscht. Wenn man überhaupt von Gegenspiel reden könnte. Aber in Wahrheit sind Albrecht und Agnes hier ganz beiseite geschoben, und Herzog Ernst allein lebt sich vor uns aus. Die Sache ist offenbar die, daß der Dichter immer sich mit der Seite identifiziert, die er gerade darstellt, und dann auch nur diese eine Seite sieht. So überschaut er den Widerstreit und das gegenseitige Verhältnis beider Seiten nicht und vermag

daher auch nicht den Gegensatz in Harmonie zu lösen. Es lösen sich also zwei Konzeptionen ab, die wir kurz als das Liebesdrama und das Staatsdrama bezeichnen wollen. Das Thema des ersteren ist: Treue Liebe, deren Bund der Himmel segnet, behauptet sich und ihr heiliges, unverlierbares Menschenrecht gegen die Feindschaft der rohen Welt und willkürliche Menschensatzungen. Das Thema des zweiten: Der berufene Hüter des Staates schützt dessen Interesse, das Wohl der Gesamtheit, gegen die eigenmächtige Auflehnung des Einzelnen, der nur sein individuelles Glück verfolgt.

Agnes soll sterben, nicht weil sie den Tod verdient, sondern aus Gründen staatsmännischer Zweckmäßigkeit, weil das Wohl des Ganzen ihren Tod erheischt, weil sonst die Erbfolge gestört und ein Bürgerkrieg entstehen würde. Hier bemerken wir einen schweren Fehler der Darstellung: Agnes sehen wir, wir leben ihr Schicksal mit und ihr Wert hat sich uns tief ins Herz geprägt. Die Staatsraison, die ihren Tod verlangt, wird nur in ruhigen Erwägungen dargelegt, wir hören nur davon, sie kommt uns niemals unmittelbar nahe. Es ist, wie Otto Ludwig sagt: „Hebbels Behandlungsart fordert von unsern Kräften nur den Verstand auf. Wir fühlen uns höchstens geneigt, mit seinem Ernst über die Verständigkeit seiner Gründe verständig zu disputieren. Ich denke aber, wir sollten fühlen.“ Aber ist es wenigstens richtig gedacht und für den Verstand überzeugend? Auch daran fehlt viel. Es ist keineswegs gewiß, daß es kein anderes Mittel gab, den Bürgerkrieg zu vermeiden. War nicht eine kaiserliche Sanktion zur Regelung der Thronfolge denkbar? Oder, wenn Bayern souverän ist, konnte nicht die Regierung im Einverständnis mit dem Volke die Erbfähigkeit der Kinder Albrechts beschließen? Albrecht hält dies jedenfalls für möglich, und der Ausgang des 3. Aktes scheint ihm Recht zu geben. Überhaupt wird der Krieg erst in ferner Zukunft, nach dem Tode Albrechts, erwartet. Aber wer kann wissen, wie dann die Lage der Dinge sein wird? Können nicht die beiden habgierigen Vettern, von denen eine Störung des Friedens befürchtet wird, bis dahin längst verschwunden sein? Kann nicht Agnes selbst vorher eines natürlichen Todes sterben und den Platz für eine ebenbürtige Gemahlin frei machen? Lauter Möglichkeiten, die ein so gewaltsames Mittel unnötig machen würden. Aber wenigstens wird dieses ganz sicher seinen Zweck erfüllen und die Gefahr eines Bürgerkrieges völlig beseitigen? Ganz im Gegenteil! Gerade die Ermordung der Agnes entfesselt unmittelbar den Bürgerkrieg, und Ernst weiß das vorher! Einen Bürgerkrieg, der blutiger und verheerender zu werden droht als je einer, und dessen Ausgang bei dem unhemmbaren Rasen Albrechts und seiner Verbündeten höchst unsicher ist. Dann ist aber doch Ernsts Handeln der helle Wahnsinn! Mit deselben Logik könnte man einen Menschen auf der Stelle totschlagen, um zu verhüten, daß er später einmal stirbt.

Es fehlt die Zeit, um diese Betrachtungen auf den komplizierten Inhalt des 5. Aktes auszudehnen. Nur das Wesentlichste sei schnell angedeutet. Wir sehen zunächst Agnes zum letztenmal. Diese Szene fällt wieder aus dem Rahmen des Staatsdramas, nicht nur weil Agnes hier stark als Heldin heraustritt und allen Glanz und alle Liebe des Dichters auf sich sammelt, sondern vor allem, weil das ganze Problem in der Einstellung des Liebesdramas gesehen ist. Agnes wird nicht dem Staatswohl geopfert, sondern sie geht freiwillig in den Tod; nicht, weil sie dessen politische Notwendigkeit einsieht und sich unter die Staatsraison beugt, sondern um ihr Selbst und ihre Liebe unverletzt zu bewahren.

Der Tod der Agnes muß in dem nach ihr genannten Drama ja wohl die Katastrophe sein. Aber das Drama ist noch lange nicht zu Ende, vielmehr kommt nun erst die Hauptsache, die eigentliche Entscheidung. Und so kommt nun zu den andern ästhetischen Ungeheuerlichkeiten noch die weitere der doppelten Katastrophe.

Der Held der Staatstragödie müßte von Rechts wegen Albrecht sein, denn er ist es, der sich gegen die Idee auflehnt und von ihr gebogen oder gebrochen werden muß. Aber er wird niemals als Held genannt und könnte es auch nicht, da er in dem größten Teile des Staatsdramas, zumal in dem grundlegenden 4. Akt, geflissentlich fern gehalten wird. Erst in der Schlußszene wird er, der bis dahin in der vollen Gewißheit seines Rechts dahingelebt hat, der Staatsidee gegenüber gestellt, und nun soll die eine Szene nachholen, was der Inhalt des ganzen Dramas hätte sein müssen. Das geht um so weniger an, da er ja nicht vor die Entscheidung, sondern vor die vollendete Tatsache gestellt wird. Was Hebbel hier gibt, ist nicht Kunst, gestaltetes Leben, sondern zur Hälfte Raisonnement, zur Hälfte Theatralik. Daß eine Versöhnung über der frischen Leiche der so brutal und heimtückisch hingemordeten Geliebten eine psychologische Unmöglichkeit ist, würde für jedes gesunde Gefühl selbstverständlich sein, auch wenn die Ausführung geschickter wäre. Auf jeden Fall ist es moralischer Wahnsinn von Ernst, sie Albrecht anzubieten, ehe er ihn von der Notwendigkeit und dem Recht seines Tuns überzeugt hat; und wenn Albrecht nicht alles menschliche Gefühl verloren hat, so müßte er das als teuflischen Hohn empfinden. Aber dazu wird kein Versuch gemacht. Ernst geht über die Hauptfrage, auf die alles ankommt, mit einem „Du wirst es dereinst begreifen“ hinweg; dafür benutzt er jesuitisch-sophistisch das Unrecht, in das sich Albrecht durch die Maßlosigkeit seiner Rachsucht gesetzt hat, um den Beleidigten als den Schuldigen anzugreifen, und Albrecht hat so sehr den Kopf verloren, daß er sich in die Defensive drängen läßt. Dann müssen zwei üble, höchst äußerlich und flüchtig behandelte Theaterstreiche helfen, um auf dem Wege der Überrumpelung das Unmögliche fertig zu bringen. Inzwischen aber ist dem Dichter das Bedürfnis gekommen, Herzog Ernst, der für ihn die Hauptperson des

Staatsdramas und sein Liebling geworden ist, nun auch zum tragischen Helden zu stempeln, wozu er sich sehr wenig eignet. Und so tritt nun eine neue, höchst überraschende und im vorhergehenden nicht angelegte Konzeption auf: Ernst opfert sich selbst; oder vielmehr gleich zwei: Ernst opfert sich, indem er seinen Sohn aufs Spiel setzt — der Vergleich mit Abrahams Opfer wird gezogen, der den wahren Sachverhalt auf den Kopf stellt —, und: er tut es, indem er die Macht, von der er solchen Gebrauch gemacht, aufgibt. Und ganz am Schlusse dann noch eine neue, noch verblüffendere Wendung: Ernst bekommt auf einmal Gewissensskrupel und wird an seinem Recht irre, womit nicht nur die Grundlage des ganzen Staatsdramas, sondern speziell der Inhalt dieser Schlußszene preisgegeben wird. Dies unsichere, planlose Hin- und Hertappen zeigt nur, wie wenig Hebbel die Lösung seines Problems gelungen ist.

Richten wir von dem Einzelnen den Blick auf das Ganze! Wir sahen drei Konzeptionen einander ablösen: die Tragödie der Schönheit im Anfange, die aber im ersten Anlauf stecken blieb und schon im ersten Akt dem Liebesdrama Platz machte; dies nahm die beiden nächsten Akte ein; im vierten Akt trat das Staatsdrama an seine Stelle. Solche Veränderung des Planes kommt vor, wenn sich die Arbeit an einer Dichtung durch lange Jahre hinzieht und nach größerer Unterbrechung wieder aufgenommen wird. So lassen sich im „Michael Kohlhaas“ auch drei Konzeptionen unterscheiden; da liegen jedesmal 2 Jahre dazwischen, und währenddem ist der Dichter ein anderer geworden[1]! Agnes Bernauer dagegen ist in so kurzer Zeit und so in einem Zuge geschrieben, wie kein anderes der großen Dramen Hebbels. Nur 5 Tage liegen zwischen dem Abschluß des 3. und dem Beginn des 4. Aktes (26. 10. und 1. 11. 51). Hebbel bemerkt dazu im Tagebuch: „Das Stück steigert sich sehr“ (III, 410). Freilich, indem jetzt der Staatsgedanke hinzutritt und dem Dichter als Problem aufgeht; aber diese Steigerung ist zugleich ein totaler Bruch. Wenn dagegen Hebbel nach Abschluß des Ganzen aufzeichnet (Tageb. III, 413): „Nie habe ich das Verhältniß, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt“, so müssen wir das entschieden bestreiten. Eben diese Erkenntnis fehlt ihm, das war die Wurzel aller Widersprüche und Mißgriffe. Was ist der Staat? Seine zweifelloseste, unentbehrlichste Funktion ist die Verwaltung des Rechts. Aber der bloße Rechtsstaat darf niemals selbst Unrecht tun, er würde sich ja damit aufheben. („Michael Kohlhaas“.) Jedoch diesen Rechtsstaat kennt Hebbel nicht. Ihm ist der Staat in den ersten Akten einfach Besitz des Fürsten, die alte mittelalterliche Auffassung, die für das moderne Gefühl unsittlich und mit dem Absolutismus, den sie voraussetzt, zugleich überwunden ist. In IV ist der Staat dagegen das Organ

[1] Vgl. meinen Aufsatz: Die innere Geschichte des „Michael Kohlhaas“, Euph. 15, 99—140, sowie die einschlägigen Abschnitte meiner Kleist-Biographie.

des Schutzes und der Wohlfahrt, die Vertretung der Interessen der Gesamtheit. Aber darf der Staat, der die Aufgabe hat, das Leben der Bürger zu schützen, es selbst ohne Rechtsgrund antasten? Es gibt nur Einen Staatsbegriff, der über den Rechtsstaat hinausgeht, der im Notfall Menschenopfer fordern und das gewöhnliche Recht außer Kraft setzen kann: den Nationalstaat, der allerdings kein Begriff, sondern eine Gefühlstatsache ist. Diese Idee ist auf unseren Fall nicht anwendbar, denn das kleine, willkürlich abgegrenzte Bayern stellt nicht einmal eine Stammeseinheit, viel weniger eine Nation vor. Und darum war dieser Fall an sich ungeeignet, um die Idee vom höheren Recht des Staates zu illustrieren. Daß Hebbel dies nicht einsah, rührt daher, daß ihm selbst die Idee des Volksstaates nicht klar geworden war. Und wie sollte sie auch! Er, der Dithmarse, Sohn eines alten kleinen Gemeinwesens, das noch immer eine Welt für sich, aber kein politisches Gebilde war, der Deutsche — auch das drückte keine Staatszugehörigkeit aus! —, der unter dänischem Szepter geboren und aufgewachsen war und nun im Österreich lebte, — er hatte ja kein Vaterland im politischen Sinne. Woher sollte er ein lebendiges Staatsgefühl haben! Es ist etwas Großes, daß er überhaupt das Staatsproblem so energisch angreift; daß er die Lösung so ganz verfehlte, erhellt den Unterschied zwischen ihm und dem preußischen Offizier H. v. Kleist.

Wir haben zwischen den beiden Hauptteilen des Dramas einen auffälligen Unterschied bemerkt. Das Liebesdrama, überhaupt alle Partien, in denen Agnes auf der Bühne ist, ist Dichtung vom ersten Range, klar und groß in der Anlage, schön, hinreißend im Ausdruck. Hier spricht das eigene Gefühl des Dichters zu uns, und darum spricht es zu unserm Gefühl. Das Staatsdrama dagegen ist im allgemeinen Verstandesarbeit und wendet sich an unsern Verstand: Erörterungen und Diskussionen, die uns innerlich kalt lassen, mit äußerlichen Theatereffekten verbrämt. Und gerade dieser Teil ist so unklar, zerfahren, widerspruchsvoll. Das scheint auffällig und ist es eigentlich nicht. Die Sache des Verstandes ist Denken, und da ist Klarheit und logische Konsequenz sein unterscheidender Vorzug. Aber künstlerisches Schaffen liegt außerhalb seiner Domäne, und wenn er sich da einmischt, so liefert er in der Regel Pfuscherarbeit. Während gerade das, was spontan aus dem Erleben und dem Gefühl des Dichters herauswächst — organisch und darum unbewußt —, klar und einheitlich und überzeugend ist. Man wird nicht leicht ein so augenfälliges Beispiel für diesen Unterschied in ein und demselben Werke finden als Hebbels „Agnes Bernauer“.

Und noch eine allgemeine Einsicht läßt sich aus diesen Untersuchungen ableiten. Hebbel konnte eine organische Gestaltung des Staatsdramas nicht gelingen, weil ihm die dies bedingende Staatsidee nicht wirklich klar geworden war, weil ihm das lebendige Staatsgefühl fehlte. Denn der Dichter kann nur das gestalten, was ihm zum eigenen

Erleben geworden ist. Nur das Leben kann Leben zeugen, und das echte Kunstwerk ist Leben. — Es folgt daraus, daß, wie das Schaffen, so auch das nachschaffende Verstehen eines Kunstwerks nicht nur Verstandesarbeit sein und nur dem gelingen kann, der ein persönliches Verhältnis zu den dargestellten Lebensgebieten hat.

7.

Proben eines Englischen Eigennamen-Wörterbuches.

Von Dr. **Max Förster,**
ord. Professor der englischen Philologie an der Universität **Leipzig.**

Seit Jahren mit der Ausarbeitung eines neuenglischen Eigennamen-Wörterbuches beschäftigt, fühle ich das Bedürfnis, den Fachgenossen eine Anzahl Proben daraus vorzulegen, die Anlage und Einrichtung desselben zur Anschauung bringen sollen. Ich würde dankbar sein, wenn mir Wünsche, Vorschläge und Kritiken recht zahlreich dazu zugehen würden.

Wie aus den Proben zu ersehen, beabsichtige ich, sowohl die Aussprache wie die Etymologie der Eigennamen zu bieten, da, wie ich schon in einem Vortrage auf der Bremer Neuphilologen-Versammlung dargelegt habe, beide wissenschaftlich nicht voneinander zu trennen sind. Daß ich bei den Aussprache-Angaben dem Begriff der „Richtigkeit“ größere Bedeutung einräume als es Schröer und Jones tun, wird der kundige Leser leicht erkennen. Natürlich bin auch ich der Meinung, daß da, wo sich eine falsche Aussprache, wie etwa bei dem Personennamen *Rothschild* [*ro·ɒtšaild*], durchgesetzt, diese als die in erster Linie übliche zu bieten ist. Tatsächlich ist aber der Normal-Engländer einer großen Anzahl von Fällen, namentlich Ortsnamen, gegenüber in der übeln Lage, nicht eine mit dem Ohre aufgenommene Aussprache reproduzieren zu können, sondern auf Grund der Schreibung unter Zuhilfenahme ihm bekannter Namen und Wörter einen Analogieschluß wagen zu müssen. Und daher hat sich in England eine so weitgehende Gleichgültigkeit oder Duldsamkeit gegenüber der Eigennamen-Aussprache herausgebildet, daß mir einmal Prof. Isr. Gollancz[1] auf meine Frage, welches eigentlich die richtige Aussprache

---

[1] Ich habe die Aussprachen *gɋlæ·ns*, *gɋ·læns*, *gɋlæ·ŋks* und *gɋ·læŋks* gehört; die beiden letzten auch bei Jones. Vom historischen Standpunkte aus würde die zuerst genannte Aussprache die richtigste sein, sofern meine Annahme zutrifft, daß der Name eine Anglisierung des polnischen Ortsnamens *Gołańcza* [*goła·ńtša*] ist. Letzterer ist nach freundlicher Mitteilung meines Kollegen Gerullis eine Kollektivbildung mit *ja*-Suffix zu *Gołaniec* [*goła·ńjets*] und bedeutet soviel wie ‘Einwohnerschaft von Golanie’. Der poln. Ortsname *Gołanie* ist seinerseits eine Ableitung zu poln. *goły* ‘kahl, nackt’ [Bernecker, Slav. et. Wtb. 325; Trautmann, Balt.-slav. Wtb. 1923, S. 76] und kann mit ‘Wüstenei’ übersetzt werden.

seines Namens sei, antwortete: „Ich höre auf jede Aussprache meines Namens, bei der ich merke, daß ich gemeint bin.“ Ja, ich habe sogar gefunden, daß Mitglieder derselben Familie ihren Familiennamen verschieden aussprechen. In solchen Fällen, wo also keine feststehende und allgemein bekannte Aussprache vorliegt, scheint es mir geboten, dem Begriff der „Richtigkeit“, wie er sich aus der lautlichen Entwicklung ergibt, größere Bedeutung als bisher üblich zuzumessen. Welche außerordentliche Wichtigkeit dabei der Lokalaussprache eines Ortsnamens sowie der Individualaussprache eines bestimmten Trägers des Personennamens zukommt, diesen schwierigen Fragenkomplex hier anzuschneiden, verbietet mir der Raum.

Was die Auswahl des Stoffes anlangt, so soll mein Eigennamenbuch nach Möglichkeit alle Orts- und Personennamen bieten, die heute in Großbritannien und Irland vorkommen. Aus der Vergangenheit sowie aus anderen Gebieten und Kulturen — wie z. B. Amerika, Indien, griechisch-römischem Altertum, Bibel — sollen nur die allerwichtigsten Namen einbezogen werden, zumal solche, bei denen sich eine einheitliche, spezifisch englische Aussprache herausgebildet hat. Besonderer Wert ist darauf gelegt, daß auch die in der englisch-amerikanischen Literatur vorkommenden, von den Dichtern selbst gebildeten Namen in beträchtlichem Umfange gebucht sind, weil gerade auf diesem Gebiete die Aussprachewörterbücher am stärksten im Stich lassen. Auf die besonderen Probleme, die diese Namengattung aufgibt, wird anderwärts näher einzugehen sein.

Etymologien sollen nur da gegeben werden, wo sie einigermaßen gesichert sind, ohne daß darum allzu ängstlich jede Vermutung unterlassen wäre. Besonderes Gewicht ist dabei auf die Herausarbeitung der Lautverhältnisse gelegt. Zu dem Zwecke sind die etymologischen (wie gelegentlich auch die semantischen) Zusammenhänge durch reichliche Hinweise auf verwandte Formen beleuchtet, was allerdings in unserem Fragmente infolge Fortbleibens der Nebenartikel nicht recht zur Geltung kommt. Aus den reichlichen Verweisungen bei den Vornamen (vgl. z. B. *Robert*) soll der Leser ein Bild gewinnen von dem außerordentlich starken Wuchern dieser Wortgruppe im Eigennamenschatz.

Daß bei den unten folgenden Proben die keltischen Namen in der Mehrzahl sind, erklärt sich daraus, daß ich gerade auf diesem Gebiete den meisten Fachgenossen Neues oder Unzugängliches bieten zu können glaube.

Von Abkürzungen erwähne ich nur: F. = Familienname; f = fingiert; O. = Örtlichkeit; SA = Schreibaussprache; V. = Vorname.

Abel *ē^{i}·bəl*, *ē^{i}·bl̥*, biblisch *ā·bəl*, *ā·bel*, 1. bibl. N., 2. mV. (13.-20. Jhd.), 3. F. (13.—20. Jhd.), me. *Abel*, *Abæl* (Orrm), = afrz. *Abe·l*, aus lat.-gr. *Abel*, Vulgata *Habel*, hebr. *Hæ·bel*. Vgl. *Abell*, *Able*, *Ablett*, *Ablott*, *Ablin*, *Abells*, *Ableson*, *Ablotson*.

Abelard *æ·bĭlād*, frz. *abelā·r*, nfrz. *Abélard*, aus bret. *Pezr ab Ælard* 'Peter, Sohn des Ælard' (zu nbret. *ab* für *vab*, *mab* 'Sohn' und afrz. *Alart*, *Aillard* aus ahd. *Adalhard*, Forssner 8).

Aberdeen *æbədī·n*, auch *æbə̄dī·n* (Jones), schott. *ẹ̄bərdī·n*, O., me. *Aber-dẹ̄n* (c. 1180) neben *Aber-dọ̄n* (1114), an. *Apar-djōn* (13. Jhd.), mgäl. *Abber-dēon*, ngäl. *Abair-*, *Obair-dhea'in* oder (mit Hiatus-*th*) *Obair-dheatheain* [*obərę·iń*, auch *obəra·in'*]. Wegen *-deen* aus me. *Dẹ̄n* = mgäl. *Dēon* < *Dēwanā* s. *Don;* Rev. celt. 38, 119.

Adamnan etwa *æ·dəmnən* air.m N.; air. *Adomnān*, jünger (in Anlehnung an *Adam*) *Adamnān*, Ksf. auf *-ān* zum Vollnamen air. *Adomnae* d. i. *ad-omnae* 'großer Schrecken' K. Meyer, Kelt. Wtk. § 131.

Æneas *īnī·æs*, *inī·æs*, *ī·niæs* (alle Jones), *īnī·əs* (Schröer), *ī·niəs* 1. griech. Heroenname, 2. engl. mV., schott. *ī·nəs* (Wilson 163); lat. *Aenēas* < griech. Αἰνείας; Ksf. zu Doppelnamen mit Αἰνο- (zu griech. αἰνός 'gewaltig' oder αἶνος 'Lobrede').

Adela *æ·dĭlə*, vulg. *æ·dlə* (Gissing, Demos I c. 14: "Richard did not pronounce the name of his bride elect as it sounds on cultured lips. .... but there was a slurring of the second syllable disagreeably suggestive of vulgarity").

Amabel *æ·məbel* wV., afrz. **Amablë*, nfrz. *Amable*, halbgelehrt aus lat. *Amabilis*, zu lat. *amābilis* 'liebenswürdig'. Vgl. Mab, Mabb, Mapp, Mabie, Mabey, Mabbey, Mabbett, Mabbitt, Mabbot, Mabon, Mabel, Maple, Maplet, Mabilie, Mabl(e)y, Mabyn, Mappin, Mapping, Mabbs, Mobbs, Mabson, Mapson, Mapleson, Mabotson, Mabetson, Mapes, Mapps, auch Maple's Cross.

Ambrose *æ·mbro^{u}z*, *-bro^{u}s*, me. *ambrǭ·z(jə)*, mV. u. F. (13.-20. Jhd.), me. *Ambrose* (Chaucer; P. P. C 16, 45 Hss. FMTG; B 13, 39; 19, 264), *Ambrosie* (P. P. C 16, 45; 22, 269), *Ambrosi* (P. P. C 16, 45 Hs. K), *Ambrois* 1273 = afrz. *Ambrois* (nfrz. *Ambroise*), agln. **Ambrosie*, aus lat. *Ambrosius*, griech. Ἀμβρόσιος (zu griech. ἀμβρόσιος 'unsterblich'). Wegen me. *-osie* neben afrz. *-ois* vgl. me. *arie*, *-orie* neben afrz. *-air*, *-oir* (ne. *Hilary*, *Gregory*). Vgl. Ambross.

Andrew *æ·ndrū*, schott. *ā·ndrẹ̄* (Wilson 163), mV. u. F. (13.-20. Jhd.), me. *Andrẹ̄u* Piers Pl. C 18, 19; B 15, 287, *Andrée* = agln. *Andrēu-s*, zfrz. *Andriēu-s* (nfrz. *Andrieux*, *André*) aus griech. Ἀνδρέας, Ksf. zu Doppelnamen mit Ἀνδρο- (zu gr. ἀνήρ, ἀνδρός 'Mann'), wie z. B. Ἀνδρό-νικος. Vgl. Andree, Andrie, Andy, Andrew(e)s, Anders, Anderson, Andersen, Anderton, Andersonville, Dand, Dandie, Nandy, Andronicus, Andromachus.

Angus *æ·ŋgəs*, schott. *ā·ŋəs* (Wilson 163), I. mV. (13.-19. Jhd.) u. F. (17.-19. Jhd.), = ngäl. *Aonghas* [*ə̄·ŋjes*] < air. *Āengus* < *Ōingus* (= kymr. *Ungust*), zu air. *ōin* 'eins' (Stokes 47) und urkelt. **gustu-s* 'Wahl' (Stokes 115). In Schottland oft aufgefaßt als Koseform zu *Æneas*. Vgl. Angas, Angie. — II. schott. O., mschott. *Engus* (um 1150), *Anegus* (um 1300), anderer Name für die Grafschaft Forfar, angeblich so benannt nach dem ersten Piktenkönige *Āengus*.

Arbuthnot meist anglisiert *ā·bəþnǫt* (so Pope, Epistle to Dr. Arbuthnot V. 133), auch *ābɒ·þnət* (Jones) = Arbuthnott (s. d.).

Arbuthnott 1. schott. Fl. *ābɒ·þnət* (Jones), schott. *arbœ·þnət* ?, *-bū·þ-*?, me. *Arbuthnott* 1482, älter *Abirbūthenot* 1202, ngäl. **Obair-Buadhnaid* [*obər bu·īnadš*], aus gäl. *abar-*

'Mündung' und **Buadhnaid* (= air. *Buadnat* mV.), zu air. *būaid* 'Sieg' (Stokes 175) mit Demin.-Suff. *-n-aid*, RC. 38, 123; vgl. *Buchet*. — 2. schott. F., meist anglisiert *ā·bəɸnot;* vgl. Arbuthnot.

Armagh *āmā·*, *ā·mā* ir. O., anglisiert aus air. *Ard Macha* 'Höhe von Macha', nir. *Árd-Macha* [*ārd-ma·χə*]; zu air. *ard* 'Höhe' und *macha* 'Ebene' (Stokes 19 u. 196).

Athol, Athole, Atholl *æ·ɸəl* (Jones), ngäl. *Athull* [*a·həl*, *a·əl*], air. *Ath-Fhōtla* 8. Jhd., mgäl. *Athōtla* 12. Jhd., Distrikt in Nord-Perthshire. Nach Meyer, Wortk. § 42 „Neu-Irland" (aus air. *ath-* 'wieder' und *Fōtla*, poetischer Name für Irland). Diack, RC. 38, 129 sieht darin einen Stammnamen u. rekonstruiert ein urkelt. **Ate-ϖotilā* 'Sehr-Wunden-sendend' (?).

Balfour *bælfū·ə*, anglisiert *bæ·lfuə bæ·lfoə*, *bæ·lo̜ə*, *bæ·lfō̜*, (Johnston: "The vulgar pronunciation Balfoúr is thus the correct one"), schott. O. u. F.; zu air. *baile* [*ba·l'ə*] 'Dorf' und unerklärtem, vielleicht piktischem, **pūr* (leniert **phūr*), das auch in schott. *Delfour*, *Pitfour*, *Letterfour*, *Trinafour* erscheint.

Balmawhapple *bælməϖho̜·pl* schott. fO. (Scott), in Anlehnung an Ortsnamen wie *Balmashanner* u. a. mit ne. dial. *ϖhapple* [*ϖo·pl*] 'Reitweg', also etwa 'Dorf meines (?) Reitweges'.

Banff *bæmf*, auch *bænf* (beides Jones), schott. *bamf*, schott. O., mgäl. *Banb* 1150, *Banef* 1140, me. *Banffe* 1291, *Bamphe* 1290, wohl zu air. *Banba* 'Irland' Meyer, Kelt. Wortkunde § 42; RC. 38, 131. Vgl. Bamff, Banvie, Benvie.

Belfast *belfā·st*, *be·lfā·st*, ink. (doch Jones) *be·lfāst*, ir. O., anglisiert aus me. **Belfarst* < **Belferst* = mir. **Bēl Feirste* (belegt *Cath Feirste*) > nir. *Béal Feirste* [*bē̜l-fe·ršťə*] 'Mündung [mit] der Sandbank' [zu mir. *fersat* 'Sandbank']. Joyce I 361.

Ben Nevis, jetzt meist anglisiert *ben-nī·ϖĭs* (in Anlehnung an das etym. verschiedene *Loch Nevis*), richtiger *ben-ne·ϖis*, *-ni·ϖis*, frühne. *Nevess* (1552), ngäl. *Beinn Neibheis* [*ben'- n'e·ϖaš*, auch *-n'i·ϖaš*], Berg, am Fluß Nevis, ngäl. *Neibheis* (Inverness); aus urkelt. *Nevaskā* (vgl. agall. Fl. *Neviasca* und *Nebis*) zu idg. **nebh-* 'hervorquellen' (lat. *nebula*, griech. νεφέλη, nhd. *Nebel*), RC. 38, 113. Anders Loch Nevis (s. d.).

Bertie, Berty *bə·tĭ* 1. mV. (16.-19. Jhd.), Koseform (a) zu *Hubert* (z. B. Galsworthy, Patrician c. 7), (b) zu *Bertram* (Bardsley), (c) schott. *be·rte*, zu *Bert* = *Robert* (Wilson 164). 2. F. (16.-19. Jhd.), auch *bā·tĭ*.

Bettws anglis. *be·təs*, kymr. *be·tus*, O. (Wales), nkymr. *betws* aus ae. *bed-hūs* 'Bethaus' (Stern).

Biddy *bi·dĭ* wV. 1. Ksf. (16.-19. Jhd.; Shakespeare Tw. 3, 4, 128) zu *Bridget*. 2. Ksf. zu *Britomart* (Shaw, Barbara III),

Biler *bai·lə* vulg. Ausspr. für ne. *boiler* 'Kessel', mV. (Dickens, Domb. c. 2: "known in the family by the name of Biler, in remembrance of the steam engine").

Blimber *bli·mbə* (anscheinend von der Melodie verlangt, also Aussprache des Autors), *bli·mə* (Smith), *blai·mbə* (Schröer), *blai·mə*, fF. (Dickens). Dazu Adj. *Blimberian*.

Boadicea *bo^{u}ədĭsī·ə* (Schröer), *-si·ə* (Jones), mV., schlechte Lesung (Tac., Agr. 16) für *Boudiccā*, air. Kosename mit *ikkā*-Suff. zu Namen mit urkelt. **boudi-* 'Sieg' (air. *buaidh*, Stokes 175; Rhys, Celt. Brit. 284; RC 38, 124); vgl. abret. *Budic*, kymr. *Buddig*. S. auch Bucket.

Boney *bō^{u}·nĭ*, Koseform für Bonaparte (Gaskell, Cranford ch. 5:

"Napoleon — that was another name for Bony, as we used to call him —").

Boyne *boin* ir. Fl., air. *Bōind* 7. Jhd. aus älterem *Bō-find* 'weiße Kuh' (Ptolemaeos: Βουουινδα) KZ 32,199; vgl. Boyle, Inisboffin, Inchboffin.

Bradwardine *bræ·dwədīn* (Jones), *-din* (Schr.), *-wǭdin* (Schr.), *-wādĭn* (Sm.), schott. *-wardin*, me. *bra·d-wardī·n* (r. m. *Augustīn*, Chaucer B 4432) O. F.; me. *Brad(ë)wardīn* 1234, *Brēd(ë)wardīn* 1341, *Brad-werthin* 1255, *Bredworthīn* 1217; entweder aus ae. *se brāda worþign* 'die breite Hofstatt' oder zu ae. *Brāda* (vgl. an. *Breiðr*, nl. *Breed*), Kzf. zu Namen mit *brād* 'breit' (ahd. *Braitold*) bzw. *Brāding* Duignan Worc. 26; nhd. *Breitung*) neben **Brædding* (vgl. *Bredicote;* and. *Braiding*); *-wardine*, französiert (wohl beeinflußt durch agln. *wardain* 'Wache') aus me. *-worthin*, *-werthin* < ae. *worþign*, *weorþign* 'Hofstatt']. Scott, Wav. c. 14: "he was so unthinking as to deride my family name, as if it had been *quasi Bear-warder*". Vgl. Bredwardine.

Breadalbane *brədǭ·lbĭn*, *bred-*, *bĭrd-*, *-bən*, *-beⁱn* (alles Jones), *bredæ·lbən* (Schr.), *bridǭ·bən* (Schr.), Distrikt (Perth), frühne. *Bredalban* c. 1600, ngäl. *Breid-Albainn* [*brẹdš-a·labin'*], zu *Breid*, älter **Breighid* < urkelt. **Brigantes* 'Bergbewohner' und *Alba* (Stokes 171 u. 21; RC. 38, 125; Hogan 121).

Bredwardine *bre·dwədin*, *-wǭdin*, *-wādin* O. (Heref.), me. *Brēdë-wardīn* 1291, *Brēdëwerthīn* c. 1200, *Brĕdworthīn* 1217 neben *Brade-wardīn* 1243, *Bradwerthīn* 1255, aus ae. **Brædding* (vgl. *Bredicote* u. and. *Braiding*) oder ae. *brædu* 'Breite', neben ae. *Brāding* oder *Brāda* (Kzf.); *-wardine*, französiert (unter Einfluß von agln. *wardain* 'Wache') aus me. *-werthīn*, *-worthīn* < ae. *weorþign*, *worþign* 'Hofstatt'. Vgl. Bredicote, Bredfield, Brede, Bradwardine, Bredfield, Bradkirk, Bratton.

Brendan *bre·ndən*, air. *brē·ndān*, ir. Heiliger, aus air. *Brēndān*, einer Koseform mit *-ān* zu dem Vollnamen air. *Brēn-aind*, eigtl. 'Stinkhaar', aus air. *brēn* 'stinkend, faul' und *find* 'Haar'; latinisiert *Brendanus*, *Brandanus* und mit ir. Kosesuffix *-ēn*, *-īn* auch *Brendenus*, *Brendinus*. Vgl. K. Meyer, B. S. B. 1912, S. 436 A. 3; Zimmer, Z. f. d. A. 33, 143 A. Vgl. Brandan.

Bridget *bri·džĭt* mV. 'Brigitte'; aus afrz. **Brigittë*, nfrz. *Brigitte* < lat. *Brigitta* (Schutzheilige Irlands † 523), aus air. *Brigit* (nir. *Brighid*) < urkelt. **Brigantiā*. Urspr. wohl Stammesgöttin der *Brigantēs*. Vgl. Biddy, Bride u. a.

Bridstow *bri·dsto^{u}* O., me. *Brĭdestōwe* 1291, *ecclesia s. Brigide virginis* 1138, anglisiert aus akymr. *Lann Sanfreit*, *Lann-san-bregit* c. 1150 'Kirche der "St. Bridget"' (so Ortspatronin). Im Engl. ist kymr. *Breid* 'Brigitte' durch die aus air. *Brigid* entwickelte me. Form *Brīd* ersetzt, wie *blan* durch ae. *stōw*. Vgl. Marstow, Peterstow, Padstow.

Bryn Mawr, Bryn-mawr, auch Brynmaur, anglis. *brinmǭ·* (Jones), nkymr. *brün-mau̯·r*, *brə·n-mǭ·r ?*, amerik. meist *brinmā·ə* (vgl. die College-Hymne: "Thou gracious inspiration, our guiding star, mistress and mother, all hail Bryn Mawr"), O. in Wales und Amerika, = mkymr. *brynn* 'Hügel' und *mawr* 'groß' [*maur*] (Stokes 171 u. 201).

Bumperquaigh *ba·mpe-kwēi*, schott. *-kwẹ̄χ*, schott. fF. (Scott: für einen "permanent toast-master"); zu ne. *bumper* 'Humpen' u. schott. *quaigh* [*kwẹ̄χ*] 'zechen' (ne. *quaff*).

Caerleon, kymr. Caer-llion, anglis. *kālī·n*, kymr *kārlī·on*, O. (Mtg.), mkymr. *Cair Lion* c. 1100, *Kaer Llion* c. 1400, *Kaerleun* (13. Jhd.), *Carliun* 1167, *Carleion* DB., frühne. *Carlion* (Drayton), d. i. 'Lager der Legionen' (Standort der 2. römischen Legion im 2.-3. Jhd.); aus abrit. **leion* < lat. *legiōnēs*. Owen I 227 A. 8; III 192 A. 8. Vgl. Carlyon, Carlisle, Chester.

Caermarthen, auch Carmarthen anglis. *kəmā·ðən* (Jones), *kāmā·þən* (Schröer), O., nkymr. *Caerfyrddin* [*kaür-, kārvə·rðin*] < akymr. *Cair Merdin* 9. Jhd. (Nennius), *Cair Mirdin* c. 1150, mkymr. *Kair Uyrdin* 13. Jhd., me. *Kair Merðin* c. 1200, *Caermarthen* 1281, d. i. 'Bergfeste des Myrddin [Merlin]'. Bei Ptolemaeus: Μοριδουνον, zu abrit. **mori-* 'See' (mkymr. *ma*) u. abrit. **dūnon* (akymr. *dīn*) 'Feste'. Dieser Name ergäbe akymr. **Merðīn*, so daß erst durch Volksetymologie die Anlehnung an den Zauberer **Merðin* — so schon Giraldus Cambr. Itin. c. X: *Kairmerdin 'urbs Merlini'* — bei dem heutigen Namen entstanden wäre. Jones, Gr. 189; Cymmr. XI 25. Vgl. Merlin.

Caernarvon, auch Carnarvon, anglis. *kənā·vən* (Jones), *kānā·vən* (Schröer), O. = nkymr. *Caernarfon* [*kāu̯rna·rvon*], aus mkymr. *Kaer yn Arvon* d. i. 'Bergfeste in [der Anglesea gegenüberliegenden Hundertschaft] Arvon' c. 1400, verkürzt aus älterem *Kaer Seint yn Aru̯on* (Mab. 14. Jhd.), d. i. 'Burg Segontion in Arvon'. Akymr. *Arvōn* (urspr. mit Endbetonung) gehört zu kymr. *ar* 'gegenüber, bei' und nach Präposition leniertem *Mōn*, dem kymrischen Namen der Insel Anglesea. So schon Giraldus Cambr. (c. 1170): "*Kair Arvon* i. e. 'castrum de Arvon'; dicitur Arvon 'provincia contra Mon'." Abrit. **Segontion* (latinis. *Segontium*, c. 380 Itin. Ant. u. a.) ergab über akymr. *Segeint* [Nennius] ein mkymr. **Seeint* > *Seint*, wonach der heutige Fluß *Seint* (s. d.) benannt ist. J. E. Lloyd, History of Wales (1912) S. 233ff.

Caithness *kē^{i}·þnes*, auch *kē^{i}·þne·s*, *ke^{i}þne·s* (alle Jones), schott. Prov., agäl. *Kathe-nessia* 10. Jhd., me. *Cāthë-nes* c. 1130, *Cātha-nesia* c. 1150 (Galf.) gegenüber an. *Kata-nes*, mgäl. *Catnes* 11. Jhd., air. *i Cattaib* 'unter den Catti' 9. Jhd. (RC. 38, 130; Hogan). Zu an. *ness* 'Landzunge' mit einem Eigennamen *Cat.*, Gen. Plur. zu air. *Cait* < **Catti*. Wenn dieser ursprünglich *tt* hatte (noch nschott. auch *kē̤·tnis*), müßte das schon im 10. Jhd. auftretende *th* auf Angleichung beruhen, etwa an die zahlreichen Namen mit air. *cath* 'Kampf'.

Cameron *kæ·mərǫn*, *-ən*, gäl. F.; ngäl. *Camshron*, me. *Camroun* 1472, wohl zu ir.-gäl. *cam-shrón* [*ka·mrōn*] 'krumm-nasig [aus air. *camm* 'krumm' (Stokes .78) und *srōn* 'Nase' (Stokes 318)]. Vgl. Camaran.

Carhampton *kæ·rəmt(ə)n* (so betonen Thomas-Baldwin) O. (So.), me. *Carenton* 1314, *Cramdon* (wann?). Die me. Formen vereinigen sich (vgl. *Craddock*) zu einer Bildung mit ae. *tūn* 'Gehöft' bzw. *dūn* 'Hügel' — beide werden oft miteinander vertauscht (ES. 51, 25 ff.) — und einer Koseform zu Namen mit brit. **Carant-*, wie etwa abrit. **Carant-on* (abret. *Caranton*) > mkymr. **Carannon*, sei es daß von einem ae. **Carant-(an-)tūn* oder von me. **Carannen-tūn* auszugehen ist. Die engl. Formen, die natürlich Anlehnung an ne. *Hampton* zeigen, werden Ersatz für ein altkorn. **Trev-Carannon* sein. Vgl. Crantock, Llangranog.

Carl, Carle *kāl* F. (13.-19. Jhd.), teils, wie in *Henry le Karl* (1273), aus appelativem me. *karl* 'Freisasse' (< an. *karl* 'Mann'), teils urspr. mV. agln. *Carle* neben zfrz. *Charle* (nfrz. poet. *Charle*) aus dem Akk. vulg.-lat. **Carlum*. Vgl. Charles, Carleman, Karl(e), Carles, Caroline, Calote.

Castlewood *kā·slwud* 1. engl. fO. (Thackeray; gedacht bei Hexton im Hampshire), d. i. 'Schloßwald'. 2. am. O. (Dakota).

Charles *tšā·lz*, schott. *tšę̄rlz* (Wilson 163) mV. (13.-20. Jhd.) u. F. (14. bis 20. Jhd.), me. *Charlës* aus afrz. *Charlës* [*tša·rles*], nfrz. *Charles*, über mlat. *Carolus* aus ahd. *Karl*, Kzf. zu Doppelnamen mit ahd. *karl* 'Mann'. Vgl. Chawls, Charlie, Charl(e)y, Chearlie, Charlett, Charlotte, Carl(e), Karl(e), Carleman, Carles, Charleswood, Caroline, Cholly.

Charmian *kā·miən*, *tšā·miən* (Shakespeare zweisilbig mit *-jən*), gr. Χάρμιον (Ksf. zu Namen mit χάρμη 'Kampflust'). So Shakespeare u. O. Wilde für *Charmion* (North).

Claverhouse, bei Scott auch Claver'se *klæ·vəraus*, *klæ·vəhaus* (SA), *klæ·vəs klæ·vəz*, schott. O.; nach Ausweis der Melodie sprach Scott selbst *klæ·vəraus*, doch läßt er Leute mit schott. Dialekteinschlag in ihrer Sprache, hohe wie niedrige, die einsilbige Form *Claver'se* [*kla·vers*] gebrauchen. Wohl zu ae. *clāfre* 'Klee' und *hūs* 'Haus'. Vgl. Clavers.

Conway *kǫ·nwe^{i}*, Fl., aus abrit. **Con-wai*, akymr. *Conguoy* neben abrit. **Con-ui* (aus **konou̯ion* = *Conovium* des Itin. Antonini c. 380) > mkymr. *Konewe*, *Cunewe*, *Coneu* (12. Jhd.) > nkymr. *Conwy* [*ko·nuu̯i*]. Vgl. Wey neben Wye.

Crantock, *kræ·ntək* O., aus akorn. **Lan-Carantoc* 'Kirche des St. Carantocus' [so Ortspatron]. Vgl. Llangranog, Carhampton.

Dalilah, *dæ·lilə*, *dəlai·lə*, *-lā* Delila; nach Vulgata, Septuag. Δαλίλη für hebr. *Dəlīlā·h*, zu *dāla·l* 'schmachtend'.

Dallas *dæ·ləs*, ngäl. *Dalais* [*ḍa·laš*] O. (Elgin), zu urkelt. **dal-* (Bedeutung unbekannt) wie in *Dallachy* und *Delachule* (s. d.) mit Koll.-Suff. *-as*, RC. 38, 113.

Deborah *de·bərə*, *de·bǫrə*, *-rā*, va. *dəbǭ·rə* (Gaskell, Cranford ch. 11: "Debōrah, as she liked Miss Matty to call her, her father having once said that the Hebrew name ought to be so pronounced"), wV. aus hebr. *Dəbōrāh* = *dəbōrā·h* 'Biene'. Vgl. Deb.

Dee *dī* 1. engl. Fl. (Cheshire), me. *Dee* 1480 < ae. **Dēo* (latinisiert *Dēa* Flor. Wig. c. 1100), nkymr. *Dyfrdwy* [*dəvrdu·i*] < akymr. *Dubr Duiu̯* (Nennius) 'Fluß Dee', aus urbrit. **Dēwā* (Ptolemaeus' Δήουα). Die engl. Form muß aus dem Britischen entnommen sein vor der brit. Diphthongierung von *ē* > *ui* (6. Jhd.). 2. schott. Fl. (Aberdeen), ngäl. *De* [*ḍšę̄*], mir. *Dē* aus urkelt. **Dēwī* (Lokativ), zu **Dēwā* (Ptolemaeus' Δηουα), vom Adj. urkelt. **deiw-os* 'göttlich' (Stokes 144; Rev. celt. 38, 119). Vgl. Aberdeen, Don, Glendower, sowie den Fl. *Deba* in Spanien.

Deganwy, auch Diganwy kymr. *dega·nuü*, anglis. *digæ·nwĭ*? O., = akymr. *arx Decantorum* Ann. Cambr. Hs. H (*Deganhui* Hs. D., *Degannoe* C), mkymr. *Degannwy* c. 1400, also eigtl. '[Burg der] Dekanter'. Abrit. **Dekantoi* ergibt lautgesetzlich mkymr. *Deganhui* > nkymr. *Deganwy*.

Dermid *də·mid*, ir.-gäl. mN. (Scott); mit lautgesetzlicher Erweichung des Endkonsonanten aus air. *Dermait* (latinisiert *Dermitius*), einer zusammengezogenen Nebenform von *Dīarmait* (K. Meyer, Kelt. Wortk. § 155), aus air. *difhormait*

(*fh* stumm) 'neidlos', zu air. *formaid*, nir. *formad* 'Neid' und dem Verneinungspräfix *dī-* (Stokes 143). Vgl. Dermott, MacDermott, Mac Diarmid, Kermode.

Desdemona *dezdĭmōᵘ·nə* wN. (Shakespeare), aus ital. *Disdemona* [*dizdę̄·mona*] (1564), zu gr. δυςδαίμων 'unglücklich'.

Desmond *de·zmənd* (Jones) 1. ir. O., air. *Dess-mumu*, Dat. *Dess-mumain*, nir. *Deas-Mhumhan* [*d'æsvūn*, Rev. phonétique 3, 317], d. i. 'Süd-Munster', zu air. *dess* 'rechts; südlich' und *Mumu* (s. *Munster*), mit engl. *-d* wie in *sound* (Jespersen I 218). 2. ir. F.

Dewchurch *djū·tšətš* O., für me. *Dewes-chirche* 1234 aus mkymr. *Lann Deui* c. 1150, d. i. 'Kirche des [hl.] David', zu akymr. *Deui*, nkymr. *Dewi* [*de·wi*] 'David'. Vgl. Dewsbury, Dewstow, Dewsnape, Dewisland, Dewiston, Llanddewi, Llandew, Cardew, Carthew.

Dhu, anglisiert *dū*, *djū* (Schreibaussprache), gäl. *γū*, gälischer Beiname 'der Schwarze'; ir.-gäl. *dhubh* [*γuϑ*, *γū*], lenierte Form zu *dubh* [*duϑ*, *dū*] 'schwarz' (abret. *dub*, nbret. *du*, akymr. *dub*, nkymr. *du*, Stokes 153); vgl. Macduff, Duff.

Dob *dǫb* mV. (13.-19. Jhd.), me. *Dobbë* (1273), kindersprachliche Umformung (mit *d* aus *r*, s. Shakespeare-Jhb. 52, 255) von *Rob*, einer Kzf. zu *Robert*. In Thackeray's Vanity Fair c. 43 Kurzform zu dem als Familiennamen gebrauchten *Dobbin*. Vgl. Dobb, Dobe, Dobbie, Dobby, Dobbey, Dobie, Dobbyn, Dobbin, Dobbing, Doblin, Dobbins, Dobbyns, Dobbings, Dobell, Dobeles, Dobson, Dopson, Dobinson, Dobison, Dobbinson, Hob, Bob.

Dombey *dǫ·mbĭ* (Jones), *da·mbĭ* fF. (Dickens), vielleicht gedacht als Ksf. zu *Dombell*, *Dumbell* (s. d.).

Don *dǫn*, Fl. me. *Dǭn* (c. 1170), an. *Djōn* neben me. *Dę̄n* (c. 1180), beides mit verschiedener Akzentlagerung aus mgäl. *Dēon* (11. Jhd.), ngäl. *Dea'in* [nicht **Dian*] oder (mit Hiatus-*th*) *Deathan* [*ḍšę·in'*] aus mgäl. *Dēon* < *Dēvona* (Geogr. Rav. 9. Jhd.), Δηουανα (Ptolemaeus) < urkelt. **Deiw-anā* zu urkelt. **deiw-os* 'göttlich' (Stokes 144). Vgl. Dee, Aberdeen.

Donald *dǫ·nəld*, schott. *dǭ·nəld* mV. (14.-19. Jhd.), frühn. *Donwald* (16. Jhd.), gäl.-nir. *Domhnall* [*dǭ·nəl*], air. *Domnall*, älter *Domnuall*, aus urkelt. **Ḍubno-walo-s* zu **dubno-* 'tief' und **walo-s* 'mächtig' = nkymr. *Dyfnwal* < akymr. *Duungual*, abret. *Dumnual*, nbret. *Denoual;* das engl. *-d* (schon 14. Jhd.) in Anlehnung an ae. Namen mit *-w(e)ald* (vgl. *Dugald*, *Ranald*). S. Donal, Donwald, Donaldson, Mac Donald, MacDonnell, Daun, Daunie.

Donnacha, schott. *do·nəχə*, gäl. mV. (Scott); ngäl. *Donnacha* (Pedersen I 328), *Donn(a)chadh* [*do·nəχə(γ)*], air. *Donn-chadh*, zu air. *donn* 'braun' (Stokes 152) und *cath* 'Kampf' (Stokes 66), dessen Endkonsonant im Auslaut einer schwachtonigen Silbe früh stimmhaft wurde (Pedersen I 133; vgl. auch air. *Dūnchadh*, *Senchadh* und *Muirchadh*) und dann wie alle *ð* zu *γ* bzw. *j* sich verschob (Pedersen I 110) oder (stets im Neuirischen) verstummte. Vgl. Donnochy. Donnacha an Amrigh, schott. *do·nəχə en a·mrī* fing. Beiname (Scott), nach Scott (Wav. c. 17) = 'Duncan with the Cap'; jedoch ist die allgemein übliche Gleichsetzung von *Donnchadh* und *Duncan* (s. d.) nicht haltbar und ein gäl. "*amrigh*" 'Kappe' mir nicht nachweisbar. Sollte Scott, dessen Gälisch oft fehlerhaft ist, das Wort mit gäl. *amraidh* [*a·mrī*] 'cupboard', also 'Schrank', verwechselt haben?

Dotheboys Hall *dū·ðəboiz hǭ·l* fO. (als Name einer Schule, Dickens), eigtl. 'betrüge die Knaben' (ne. *to do* vulg. 'beschwindeln').

Donwald *dǫ·neld*, *dǫ·nwəld* mV. (16. Jhd.; Chron. Hist. of K. Leir) Vgl. Donald, Donalbain.

Dougall *dū·gəl*, schott F.; ngäl. *Dūghall* [*dū·γəl*] < air. *Dubh-gall* (an. Umschrift *Duggall*), zu air. *dubh* 'schwarz' und *gall* 'Fremder, Norweger', vgl. abret. *Gall-dub.* Vgl. Dugald, Dowall, Dowell, Dowl, Dowle, MacDougal(l).

Duffus *dʊ·fəs* O. (Elgin), me. *Duf-hus*, frühne. *Duffous* 1592, ngäl. *Dubhais* [*ḍū·aš*], zu gäl. *dubh* 'schwarz' mit Kollektiv-Suff. *-as*, RC. 38, 113. Vgl. mir. *Dubais* (Hogan).

Dugald *dū·gəld*, *djū·gəld*, gäl. mV. (Scott) = *Dougall* (s. d.); wegen des angefügten *-d*, das schon 1289 belegt ist, s. Donald.

Duncan *dʊ·ŋkən*, *dʊ·n-*, gäl. mV.; air. *Dūnecān* (z. B. Ae. Ann. S. 228), Ksf. zu Namen mit *dūn* 'Feste', wie air. *Dūn-chadh* (mit *ū* wegen Bedas *Duunchadus*, der altnord. Umschrift *Dungaðr* und akymr. *Dincat;* der Name ist also von air. *Donn-chadh* [mit air. *donn* 'braun'] zu trennen). Vgl. Dunkin, Donkin, Dunk, Duggee, Duncanson, Duncannon.

Ecclefechan, schott. *eklfe·χən*, anglis. *ẹklfe·kən* O. (Dumfr.), d. i. 'Kirche des [hl.] Fechan' († 664), älter *Eglisfechan* (Sloan, Carlyle Country S. 60), mlat. *ecclēsia Fechani*, aus air. *eclis* 'Kirche' und air. *Fēchān*, Koseform zu Namen mit air. **fēch*, *fiach* 'Rabe' (nir. *fiachán* 'junger Rabe') aus urkelt. **weiko-s* (vgl. ahd. *wīo*, nhd. *Weihe*). Vgl. mir. *Fiacha*, *Fiachna*, *Fiachra*. S. auch St. Vigean's.

Edith *ī·dĭþ* mV. (11.-20. Jhd.), me. *Edith*, ae. *Ead-gȳþ*, zu ae. *ēad* 'Erbgut' und *gūþ* 'Kampf'. Der Name hat die normannische Eroberung überdauert mit Rücksicht auf die angelsächsische Heilige († 984) u. Königin († 1075) dieses Namens. Wegen des me. Verstummens des *y* vor *i* vgl. ne. *if*, *icicle*, *itch* (Jespersen I, 2, 912). S. Edie, Editha.

Edward *e·dwəd* mV. (9.-20. Jhd.) Eduard, aus ae. *Ead-weard*, zu ae. *ēad* 'Erbgut' u. *weard* 'Beschützer'. Der Name überdauerte die normannische Eroberung mit Rücksicht auf die beiden Heiligen, Edward den Märtyrer († 978) und Eadweard den Bekenner († 1066). Dazu: Ed'ard, Ned, Neddy, Ted, Teddy, Ede, Ead(e), Eede, Edy, Eady, Eedie, Eedy, Edey, Eddy, Eddie, Eadon, Edlin, Edling, Edds, Edson, Eddis, Eddison, Need, Nead, Neads, Tedd, Teed(e).

Elgin *e·lgin* (Jones), Distrikt u. O. (Elgin), ngäl. *Eilgin* [*e·lĭgin*] < air. *Elg-īn* 'Klein-Irland', zu air. *Elg*, poetischer Name für Irland (Meyer, Kelt. Wortk. § 42; RC. 38, 128). Trotz der alten Schreibung *Helgyn* auf dem Stadtsiegel zu trennen von dem an. Männernamen *Helgi* (gegen Johnston).

Emma *e·mə* wV., über nhd. oder nfrz. *Emma* aus ahd. *Emma*, einer Kurzform zu Doppelnamen wie ahd. *Ermin-gard* 'Irmgart', *Ermin-burg*, *Ermin-hild* (worin ahd. **erman-*, **irmin-* 'gewaltig' = as. *irmin-*, an. *iǫrmun-;* Forssner 69). Vgl. Em(m), Emme, Emms, Emps, Emson, Empson, Emmot(t), Emott, Emett, Emmet(t), Emmitt, Emmets, Emmotson, Emelot, Emons, Im(m), Im(m)s, Imeson, Immison, Impson, Immins, Immnigs.

Erewhon *e·rĭwhǫn*, fing. Landname (für Rangitata in New Zealand), "The Author wishes it to be understood that Erewnon is pronounced as a word of three syllables, all short — thus, *ĕ-rĕ-whŏn*" (S. But-

ler, Pref. 1872); [Anagram für *Nowhere*]. Erewhonian *eri-whō^{u}·niən* Adj.

Eva *ī·və*, *ī·va* wV., aus lat.-gr. *Eva* < hebr. *Hawwā·* = *ḥawwā·* 'Leben'. Vgl. Eve, Evelin, Eileen, auch Eves, Eaves, Evison, Eaveson, Evelyn, Eveling, Evelot, Evenett, Evett, Evitt, Evetts.

Fergus *fə·gəs* schott. mV., aus mgäl. air. *Fergus* [*fe·rgus*] = abret. *Uuirgost*, jünger *Uurgost*, *Gurgost*, nbret. *Gourvest*, akymr. *Gwrgwest*, jünger *Gwrwst* [*gu·rust*], zu urkelt. **wiro-s* 'Mann' [falsch Stokes S. 284] und **gustu-s* 'Wahl'. Vgl. Fergus(s)on.

Fifine *fifī·n* (bei Browning XV reimend mit *mean*), meist anglis. *fi·fīn* wV., = nfrz. *Fifine* (bei Thackeray wechselnd mit *Fifinette*), Ksf. zu nfrz. *Joséphine*. Vgl. Josephine, Joseph.

Findhorn anglis. *fi·ndhǭn* (Jones), schott. Fl. mit volksetymologischer Anlehnung an ne. *horn* (wie bei *Whithorn* (s. d.) aus ae. *Hwīt-ern*), älter und für eine Teilstrecke noch gebräuchlich *Findearn* [schott. *fi·ndern*], frühne. *Fyndorn* 1595, *Fynderne*, *Fynderan*, ir. nur *Erne* (Hogan), wohl aus air. **Find-hErin* 'weißer Éire' (nicht erst ngäl. **Fionn Eireann* RC. 38, 131); vgl. Earne, Deveron, Differan, Auldearn, Strathearn.

Forbes anglis. *fǭbz* (Jones), älter **fo·rbĭs*, schott. *fǭ·rbəs* (Wilson 165) frühne. *Forbes* c. 1500, ngäl. *Foirbeis* neben *Fuirbeis* [*fə·rəbaš*, *fu·rĭbaš* RC. 38, 114]. 1. O. (Aberdeen); vgl. agall. *Vorbia*. 2. F.

Ftatateeta etwa *ftatatī·tə*, im Römermunde verballhornt zu *Teetatota*, *Totateeta*, *Tfatafeeta* und *Tota* (Koseform); angeblich ägypt. Name, wohl gebildet von O. Wilde nach dem ägypt. Gott *Ptah*, gr. Φθά.

Gallus *gæ·ləs*, ir. Heiligenname, latinisiert aus air. *Gall*, Kzf. zu Namen mit air. *gall* 'Ausländer, Nicht-Ire' (ZfdA. 35, 62f.); alemannisiert zu *Gallo* (7.-8. Jhd.), nach der hochdeutschen Lautverschiebung zu *Callo*. Vgl. Zimmer, Berl. Sitz.-Ber. 1909, S. 475 A.

Garth *gāþ*, kymr. *garþ*, O., nkymr. *Garth* zu mkymr. *garth* 'Gehege' (nbret. *garz* 'Gehege', air. *gort* 'Ernte', zu urkelt. **gort-os* 'Gehege, Feld', Stokes 115). Der Ort *G.* bei Bangor ist aus mkymr. *Garth Branan* 1290 'Gehege des Branan' verkürzt. Vgl. Gardden.

Geddes *ge·dis* (Jones), schott. O., ngäl. *Geadais* [*g'e·ḍaš*] zu gäl. *gead* 'Acker' mit kollektivem *as*-Suffix (Zeuß S. 787). RC. 38, 112.

Gellatley, Gellatly *ge·lə·tlĭ*, schott. F., wohl = südengl. *Golightly*, also aus schott. *gae* [*gē̜*] 'gehen' u. schott. *lichtlie* [*le·χtlĭ*] 'leicht'. Vgl. Galletly, Gaethroughwi't.

Gibbë me. *gi·bə* mV. (14. Jhd.) u. F. (14. Jhd.) = *Gibb*. Der Name allitteriert bei Langland, P. Pl. B 5, 92, mit *gōd* und *glad*, wurde also mit *g* (nicht *dž*) gesprochen. Die Lautung des End-*e* beweist der Hexameter: *Bettëque*, *Gibbë simul*, *Hykkë venire iubent* (Gower, Vox clam. I, 11, 488).

Gildas, *gi·ldəs*, *gi·ldæs*, richtiger *gī·ldas* (Förster, K. Lehng. 234), breton. Heiligenname. Etymologie unklar. Nach Zimmer (bei Mommsen, Chron. min. 3, S. 3, Anm. 2) weder lateinischen noch britischen Ursprungs. Auch das mbret. *Gueltas* (1270, Loth, Chrestomathie bret. 208) sowie die neubretonischen Formen (*Gweltas* usw.) lassen sich nicht mit *Gildas* vereinigen (weder im Stammvokal, noch im *lt*), sondern setzen ein älteres abrit. **Gēltas* voraus, das etwa urkelt. **Gēlo-tassios* sein könnte (Loth, Mots Lat. 70). Vgl. auch

J. Loth, Noms des saints bretons (1910) S. 43: „Ce saint est honoré en Bretagne près partout sous la forme *Gwęltas*: *sant Weltas* et *sant Veltas* suivant les régions. On dit à Rhuys *san Gedas* avec *g* dur, mais c'est une prononciation très vraisemblablement faite sur *Gildas*. *Gweltas* ne peut remonter à *Gildas*, non pas tant à cause de l'absence de vocalisation de *l* devant *d*, qui peut se justifier, mais à cause du *gw* initial. Si, en effet, on suppose que *ī* représente *ei*, on eût dû avoir partout *Goueltas*. Il y a là une énigme historique difficile à pénétrer." Könnte *Gīldas* eine sehr frühe halbgelehrte Latinisierung oder Anglisierung eines abrit. **Gēltas* sein, mit *ī* für abrit. *ē*, wie in gr.-lat. *Isca* für **ēskā* > *Exe*? J. Loth, Mots Lat. S. 70 An. 3 vermutet in Gildas eine agln. Umgestaltung unter Anlehnung an ae. *gild* 'Gilde'.

Gilfillan *gilfi·lən*, schott. N., irischer Heiliger und Missionär († c. 665), zu air. *gilla* 'Diener' (ZfdA. 35, 170 A. 2) und air. *Fāilān*, jünger *Fāelan* > *Faolan* [*fī·lan*] > me. *Fillan*, einer Ksf. mit *-ān* zu Doppelnamen mit air. *fāel* 'Wolf', nir. *faol* [*fīl*] (K. Meyer, Kelt. Wtk. § 18). Vgl. Gilfil, Foilan.

Gillean *gi·lən*, schott. Clanname, = air. *Giallān*, Ksf. mit *-ān* zu Namen mit *gilla* 'junger Mann, Diener' (ZfdA. 35, 170), wie *Gillachrist*, *Gillaphátraic* u. a.

Glascwm, anglisiert Glascomb, anglis. *glā·skūm*, kymr. *gla·skum* O., mkymr. *Glas-cum* c. 1200, *Glasgwm* 14. Jh., d. i. 'Klostertal', zu akymr. *cum* 'Tal' (Förster, Kelt. Wtg. 128) u. *clas* 'Klostergemeinschaft' (aus lat. *classis*). Vgl. Glasgow u. a.

Glasgow, südengl. *glā·sgo^u*, *glā·zgo^u*, *glā·sko^u*, nordengl. *glæ·zgo^u*, *glæ·sko^u* (alle Jones), *glæ·skǫ*, schottisch *gle·skə* (Ellis V 65*), *gle·skę* (Wilson, Lowl. Scotch 166) O., mschott. *Glas-gu* 1136 u. ö., mgäl. *Glesgu* (15. Jhd.), *Glas-chu* 1185 — wegen *a* neben *e* vgl. mkymr. *Glesbyri* neben *Glasbury*, *Glesius* neben *Glasswg* —, nir. *Glaschú* [*gla·sχū*], mkymr. *Glesgu* c. 1185. Die gälischen Schreibungen weisen auf ein mir. *Glas-chū*, das wohl 'Windhund', dann 'Ausländer' bedeutet. (Belegt ist letztere Bedeutung für mir. *cū-glas*). Nach der Vita S. Kentigerni (ed. Pinkerton, Vitae SS. Scotiae 195) war *in glaschū* 'der graue Hund' (Windhund) der Übername des Schutzheiligen von Glasgow, des Briten Kentigern (akymr. *Con-thigern*, abret. *Cundiern*). Die ebenso alte kymr. Form dagegen — und Glasgow liegt auf ehemalig britischem Boden (Cumbria) — sowie die alte, vielleicht nicht ganz richtige Übersetzung des Namens mit 'cara familia' [so c. 1185 Jocelin, Bischof von Glasgow, in s. Vita s. Kentig. c. 40] weisen eher auf kymr. *clas* bzw. leniert *glas* 'Klostergemeinschaft' und kymr. **Cu*, welches ich als Personennamen (vgl. mkymr. *Clas Myrddin*) und zwar Kurzform zu Doppelnamen mit kymr. *cŭ* 'lieb' fasse; vgl. dazu die Ksf. mit *-an* in dem Heiligen-N. *Cuvan* (Loth, SBret. 30), der auch in mkymr. *Llanguwan* (14. Jhd.), jetzt *Llangua* (s. d.) vorliegt. Wahrscheinlich ist also ein urspr. kymr. *Glas-cŭ* 'Kloster des Cu' gälisiert worden zu *Glas-chū* 'Windhund, *Ausländer'. Auf die gälische Form mit *ū* statt *ŭ* geht auch die engl. Form *Glasgow* zurück, die normannisches *ou* für *ū* und gäl. Schreibung *sg* für *sc* aufweist. Vgl. Glasbury, Glascwn, Glas Garmon, Trelas.

Glencoe *glenkō^u·* (Jones; r. m. *foe*

bei Scott), schott. O., ngäl. *Gleann Comh* neben *Comha*, *Comhann* (frühne. *Glencoyne* 1500, *-coan* 1623), *Comhainn* (RC. 38, 112), mgäl. *Gleann Comhan* (Skene III, 404). Nicht mit Johnston zu neugäl. *cumhann* 'eng', zumal dieses junge Entwicklung aus älteren ngäl. *cumhang* < urkelt. **komango-s* ist.

Golden *gō^{u}·lden* O. (Corn.), älter *Wulvedon* (16. Jhd.), Ptolemaeus Οὐλιβα, lies *Voluba*, also wohl "Wolubs Feste", zu abrit. **Wolub-os* (*Guoloppus* b. Nennius § 66, wegen *pp* = *b* s. Jones, Gr. 20) und *dīn* 'Befestigung'. Cymmr. XI, 24, Anm. 4.

Griffin *gri·fin* F. (11.-19. Jhd.), ae. Ann. 1046 *Griffin* für den nordkymr. König *Gruffudd* (ebenso Haddan-Stubbs I, 494, 525, 569), Ksf. zu *Griffith*, wohl mit französ. Suffix *-īn*, das ein älteres kymrisches *-in* oder *-yn* verdrängt haben mag, obschon kymr. **Gruffyn*, **Gruffin* nicht nachweisbar scheint. S. auch Varianten bei Langland, P. P., C 7, 373; B 5, 324; A 5, 167. Vgl. Griffith.

Gumbo *gv·mbo^{u}* fF. (schwarzer Diener, Thackeray, Virg. c. 9: "The gumbo was declared perfection — young Mr. George's black servant was named after this dish . . . "), aus ne. (Bantu) *gumbo* 'Eibischschoten-Suppe'.

Gwynedd, kymr. *gūų̈·neð*, selten *gwü·neð* (Jones, Gr. 120), alter Name für Nordwest-Wales, akymr. *Guined* (Nennius), mkymr. *Gwyned*, aus abrit. **Wēnedas*, Gen. **Wēnedōt-os* (latinis. *Vēnedōtis* Inschrift). Nicht zu urkelt. **wĕn-*, wie Stokes 270 will.

Haine *hē^{i}n* mV. (13.-14. Jhd.) und F. (13.-19. Jhd.), me. *Hayë·ne* 1273, *Haynë* 1272, *Heyne* 14. Jhd. (Langland A 5, 91), *Hein* 13. Jhd. aus afrz. *Hain*, älter **Haïen* (Kalbow 93) < ahd. *Hagino* neben *Hagano* (= ae. *Hagena*), einer Kzf. zu Namen mit *Hagan-* (Förstemann 718). Vgl. Hain, Hayne, Hayn, Haines, Haynes, Heynes, Heins, Hains, Haynson, Hainsworth, Hainworth, auch Haunton, Haworth, Howarth, Hanyard, Hampen, Haughley, Hawley, Harden, Hawarden, Hanlith.

Hakluyt *hæ·klūt* (Jones), *hæ·klait* (Schröer), *hæ·kloit*, *hæ·klwit* (AB 26, 282), *hæ·klŭt* (James) F. (14.-17. Jhd.), urspr. wohl holländischer Name (zu nl. *hak* 'Hack' und *luit* [*löüt*] 'Laute', also etwa 'Hackbrett', nl. *hakbord*) oder friesischer Name, aus den fries. Vornamen *Hakke* und *Luite*.

Hanyard *hæ·njād* O. (Stafford), me. *Hagonë-gātë* 1227, *Hagenë-yāte* 1227, *Han-yāte* 13. Jhd. (mit zfrz. Schreibung für **Haun-*), also 'Hagens Tor', zu ae. *Hagena* (ahd. *Hagano*). Das ne. *a* beruht wohl auf dialektischer Monophongierung des me. *au* zu *ā* (Wright § 49). Der 2. Bestandteil, me. *yāte* 'Tor' (ae. *geat*), ist im Ne. durch *yard* 'Hof' ersetzt. Vgl. Haunton, Hawnes, Haworth, Haughley, Hawley, Hampen, Hanlith, Hawarden, Harden, Haine u. a.

Harden *hā·dn*. 1. O. (Stafford), me. *Hawworthyn* c. 1400, *Hawardyn* c. 1400 (mit agln. *d* für *th;* Zachrison 97), frühne. *Harden* (1648), 'Gehöft des Hagen' = *Hawarden* (s. d.). — 2. O. (York), me. *Hardene* 1234, vielleicht aus ae. *in þære hāran dene* 'in dem grauen Tal' (Moorman). Vgl. me. *de Harëden* 1273. — 3. F. (13.-19. Jhd.), me. *de Harë-den* 1273, *de Har-denë* 1273 neben *de Hardeyn* 1379, wohl nach dem Ort in Yorkshire. — 4. = Hardwind (s. d.).

Harriet *hæ·riət*, *hæ·rjət* wV., De-

minutiv-Bildung zu *Harry;* urspr. wie *Harriot*, *Henriot* (= frz. *Henriot*) ein Männername, doch jetzt in Anlehnung an den frz. Frauennamen *Henriette* nur weiblich gebraucht. Vgl. Harriot, Henriot, Hanrott, Harry, Henry, Henrietta.

Harvey *hā·vi* mV. (11.-19. Jhd.) u. F. (13.-19. Jhd.), me. *Hervei*, *Hervi*, *Hervē*, *Harvē* = afrz. *Hervieu-s*, *Hervei-s*, *Hervī-s* (Kalbow 15 u. ö.), nfrz. *Hervé*, aus ahd. *Hėri-wĭg*, zu ahd. *hėri* 'Heer' und *wih* 'Tempel', verdrängt durch *wīg* 'Kampf'. Vgl. Harvie, Hervey, Harveson, Harverson.

Hawarden, anglis. *hǭ·ədn*, *hǭ·dn*, *hādn*, *hā·wədn* (alle Jones) O. (Fl.); wohl = *Harden* (s. d.) aus me. *Hawardyn*, *Haworthyn* 'Gehöft des Hagen'. Wohl kaum zu abrit. **wor-ðīn* 'hohe Feste'. Doch vgl. Gorddyn, Lugwardine, Ellerdine, Marden.

Haworth *hǭ·əþ* (Jones), *hǭ·wəþ* (Jones), *-wəþ*, loc. *Horeth* (Hope) d. i. wohl *ho·rĭþ*, 1. O. (York), wechselnd mit jüngerem *Hainworth* (wie *Haynes* neben *Hawnes*), me. *Hagenë-uuorde* DB, *Hagnëwurthe* 1252, *Hagen-wurthe* 1230, *Haŭnëwrthe* 1273, *Hauë-worth* 1210, *Haworth* 1230 (mit *w* = *uw*), neben ne. *Hayn-worth* 1598, also 'Hagens Gehöft', zu ae. *Hagena* (= ahd. *Hagano;* s. Haine) und ae. *weorþ* 'Gehöft'. Formen ohne *-n-* begegnen schon im DB. bei *Hagëpine* neben *Hagen-pene* > ne. *Hampen.* [Die Darstellung bei Goodall 160 ist falsch.] Vgl. Haunton, Haughley, Hawley, Hawnes, Hanyard, Hampen, Hanlith, Hawarden, Harden. — 2. F. (13.-19. Jhd.), me. *de Haghen-wrde* 1230, *de Haworth* 1379. Vgl. Howarth, Hewarth, Hawarth.

Heworth *(h)jū·əþ*, *(h)jū·wəþ*, *-wǭþ*, loc. *(h)jū·iþ* (Hope), 1. O. (Durham; York), me. *Hę̄-warde* DB. (mit frz. *d* für *th*), *Hę̄-worth* neben *Hey-worth* 1208. Das Nebeneinander von *Hę̄-* und *Hey-* weist, wie bei *Hewick* und *Haywards*, auf ein ae. *hēah* 'hoch', so daß *Heworth* eigtl. 'hohes Gehöft' bedeutet (ae. *æt þām hēan weorþe* oder *hēah weorþ*). Vgl. Hewick, Hewards Hawth, Haywards Heath. — 2. F. (19. Jhd.).

Hibbert *hi·bət* mV. (va.) u. F., me. *Hĭbert* < ae. *Hyg(e)-beorht*, zu ae. *hyge* 'Sinn' und *beorht* 'berühmt'. Vgl. Hibbart, Hibbard, Hibberd, Hibbarts, Hibb, Hippe, Hibbs, Hipps, Hibbin, Hibbins, Hibbott, Hibbett, Hibbit(t), Hibbit(t)s, Hibling, Hibson, Hebot, Hebins, Hipkin, Hipkins, Hibberson. [Anders nhd. *Hippert* aus ahd. *Hildiberht.*]

Howarth *hō^{u}·əþ?*, *-wəþ*. 1. O. (Gut bei Rochdale, Lanc.), wohl = O. *Hawarth* 'Hagens Gehöft', wofür me. *Hou-wrth* 1275, *Howrde* 1246 neben *Haworth* 1303, *Hauëworth* 1210 erscheint (Goodall 160). Vgl. nordengl. *mō* für *maw* 'Magen', *sǭ* für *saw* 'Sage'. 2. nordengl. F. (16.-19. Jhd.). Vgl. Hawarth.

Hubert *(h)jūbət* mV. u. F., nach afrz. nfrz. *Hübert*, aus ahd. *Hug(u)-berht* (zu ahd. *hugu* 'Sinn' und *berht* 'glänzend'). Vgl. Hubbert, Hubberd, Hubbard, auch Hibbert, Hibberd, Hibbart, Hibbard, Hibbarts, Hibberson, Hibb, Hibbs, Hibbin, Hibbins, Hibson, Hibbot(t), Hibbett, Hibit(t), Hibbit(t)s, Hibling, Hebot, Hebins.

Hudd *hʊd* mV. (ae. -15. Jhd.) u. F. (14.-20. Jhd.), me. *Huddë* (z. B. 1273 Hundred Rolls, Oxf.; Gower, Vox Clam., I c. 11, V. 781) < ae. *Hudda* neben *Hūda* (wie ahd. *Hutto*, *Hutti*, nhd. *Hütte* neben ahd. *Hūto*, nhd. *Hauth*), wohl zu ae. **hūd*, afries. *hūde* 'Wache'; anders Förstemann S. 921. Ae. *Hūda*,

Hudda sind Kurzformen zu Namen wie *Hūd-beorht* (ahd. *Hūdoberht*), wozu sich als Koseform noch ae. *Hūduc* (vgl. ahd. *Hūdich*) stellt. Daß me. *Hudde* eine nordengl. Koseform zu *Richard* sei, läßt sich nicht mit Bardsley folgern aus: "Ricardus dictus Hudde de Walkden" (1347, Close Roll, 20 Edw. III). Vgl. Hud, Huddy, Huddle, Hudlin, Hudling, Huddard, Huddart, Huddert, Huthart, Hudson, Hutson, Huddleson, Hudmugh, Hud(d)leston(e), Huddington, Hudds Bank, Huddsceugh, Hudbeck, Huddslee, Hudshope (Hudderston, Hudswell).

Hudibras *hjū·dibræs* mV. (16.-17. Jhd.), urspr. Sohn des [Meergottes] Leir bei Galfrid v. Monmouth II, 9, wo die besseren Handschriften aber *Rudhudibras* lesen in Übereinstimmung mit Matthaeus Paris., Matthaeus Westm., Higden (*Ruthudibras*) und Harding (*Rudhudebras*). Die ne. Form, welche auf späten, schlechten Galfrid-Handschriften beruht, ist eine Entstellung aus der agln. Nebenform *Rudibras*, die sich bei Higden († 1364), Waurin, Fabian u. Holinshed (*Hurdibras, or Rathudibras, or as some wryte Rudibras*) findet. In dem alten *Rudhudibras* (12. Jhd.) wie bei dem jüngern *Rudibras* (14. Jhd.) möchte man den Schlußteil als *i bras* = nkymr. *y bras* [*əbrās*] 'der Dicke' auffassen, wenn auch der Gebrauch des bestimmten Artikels beim Cognomen sonst nicht üblich ist. Im ersten Teil könnte man einen (sonst nicht belegten) Namen **Rud-uð* (zu nkymr. *rhudd* [*rüð*] 'rot' und **-iuð* 'Kampf', vgl. Griffith) sehen oder mit Thurneysen (brieflich) die lenierte Form von *Gruffudd* (wegen des Wechsels von *f* u. *ð* s. Förster, K. Wtg. 179 A. 1). Die mkymr. Übersetzung des Galfrid (ed. Rhys-Evans 64) bietet dafür den Namen *Run Palatyr-ṷras* 'Run mit dem dicken Speer', zu nkymr. *Rhun* [*rün*] aus abrit. **Rugnos* (air. *Rūan*), mkymr. *paladyr* 'Speerschaft' (= nkymr. *pladur* 'Sense') und leniertem *fras* [*vrās*] 'dick'. Vgl. Huddibras.

Hurry *hv·ri* F. (13.-19. Jhd.), me. *Hurri* 1273, zusammenhängend mit den franz. F. afrz. *Huré*, nfrz. *Huré*, *Hurey*, *Hury*, die aus **huré* 'struppig' (norm., henneg. *hüré*) stammen, das zu afrz. *hurë* 'struppiges Haar', nfrz. *hure* gehört. Meyer-Lübke 4241. Vgl. Urry, Hurrel, Hurle.

Imm *im* F. (16.-19. Jhd.), urspr. wV., wohl über Frankreich aus ahd. *Imma* neben *Emma*, Kurzformen zu Doppelnamen wie *Irmin-gard* neben *Ermin-gard* (nhd. *Irmgard*), zu ahd. **ermen-*, **irmin-* (= ae. *eormen-*, *yrmen-* 'gewaltig', as. *irmin-*, an. *iǫrmun-*, aus urgerm. **ermånå-*, **irminå-*; Forssner 69). Möglicherweise ist auch eine ae. Form *Imma* aus *Immanbeorge* zu entnehmen. Vgl. Im, Im(m)s, Imeson, Immison, Impson, Immins, Immings, Emma, Em(m), Emms, Emps, Emson, Empson, Emmot(t), Emott, Emett, Emmet(t), Emmitt, Emmets, Emmotson, Emelot.

Job *džō^{u}b* 'Hiob' mV. u. F. (13.-20. Jhd.), me. *Iǭb* (Orm; Chaucer; Pierce P. C 12, 23 allitterierend mit *dž*) = afrz. *Jōb* (nfrz. *Jŏb*) über lat. *Iōb*, griech. 'Ιωβ [danach Luther: Hiob] aus hebr. *'Ijjō·b*. Vgl. Jobe, Jop, Jobbe, Joppe, Jobbin, Jobbins, Joblin, Jobling, Joplin, Jopling, Jobson, Jopson, Jubb, Jupp, Chubb, Chubbes. S. auch Mab, Mapp.

Kennedy, anglis. *ke·nidĭ*, ir.-gäl. F., nir. *Ceinnéidigh* [*ken'ēd'i*] < air. *Cenn-ētich* 'unschöner Kopf', aus air. *cenn* 'Haupt' und air.

eitig [*ē·d'i*] 'häßlich' (*ē-* aus idg. **n̥* 'un-' Thurneysen § 86ff., kymr. *annheg*).

Kentchurch *ke·ntšətš* O., me. *Kenschirche* 1300, *Keyn-chirche* 1341, *ecclesia de sancta Kayna* 1277, mkymr. *Lann Cein* c. 1180, d. i. 'Kirche der [hl.] Kayna', zu nkymr. *cain* [*kain*] 'schön'. In der Schreibung ne. angelehnt an *Kent*. Vgl. Cain(e), Kayne, Kain, Keynes usw.

Kerrow *ke·ro^{u}*, ir. F. (19. Jhd.), schott. Dialektform mit *e* für *æ* aus älterem *Karrow* (s. d.), wohl aus nir. *cearrbhach*, ngäl. *cearrach* [*k'arəχ*] 'gewerbsmäßiger Spieler', zu ngäl. *cearr* [*k'ar*] 'falsch' < air. *cerr*. Vgl. Scott, Antiquary, Vorw.: "the Irish itinerant gambler, called in that country a 'carrow'"; Dineen, Dict. 129: "Professional gamblers were very common in Ireland 200 years ago; they visited the houses of the gentry periodically, and are constantly alluded to by the poets of the period". S. auch Mackerrow.

Ketch *ketš* fF. (Polizist, Dickens), zu ne. vulg. *ketch* 'festnehmen' für *catch*.

Kim *kim* mN. (Kipling), Kurzform zu *Kimball* nach dem Vatersnamen *Kimball O'Hara*.

Kintyre *kintai·ə*, schott. O., aus air. *Cinn Tīre* 'Kopfstück des Landes', zu air. *cinn*, Lokativ von *ceann* 'Kopf' (K. Meyer, Kelt. Wtk. § 41). Vgl. Cantire.

Landewednack, korn. *lan-dəwe·dnak*, anglis. *lændĭwe·dnək* O., me. *Lan-wenehoc* DB aus akorn. **Lanwennoc* neben **Lan-de-wennoc*, d. i. 'Kirchspiel des "St. Winwallow" [so Ortspatron] [= nbret. *Landévennec*, aus abret. *Lan To-gwennoc*, Stokes 134], zu korn. *lan* und der Ksf. (mit *to-*) *To-winnoc* zu *Gwinwaloe*, wobei nkorn. *dn* aus älterem *nn* lautgesetzlich entwickelt ist. Vgl. *Lewanick*, *Wonastow*, *Llandevenny*.

Lear *līə*, Shakespeare wohl noch *lē̤r*, im alten Leir-Drama neben einsilbiger Aussprache (V. 607, 1792) auch die zweisilbige (V. 464, 824), wohl mit Gleitlaut *ə* vor *r* (Jespersen I 318), mN. (16. Jhd.), frühne. auch *Leir* (Holinshed; True Chron. Hist. of K. L.), aus akymr. (Galfridus) *Leir* (viell. alter Gen. zu akymr. **Ler* ?), mkymr. *mab Llyr*, air. *mac Lir*, zu urkelt. **ler-os* 'Meer' (älter **lir-* zu idg. **lei-* 'Wasser', lat. *Līris* Fl. N.), air. *ler*, Gen. *lir* 'Meer', nir. ngäl. *lear* [*l'ær*], nkymr. va. *llyr* [*ɬ̤ür*]. Wohl urspr. Name eines altkeltischen Wasserdämons; vgl. mkymr. *Llyr Marini* (Rhys, Lect. 398; Loth, Mab. I, 298; Anwyl, Zf keltPh. 1, 285; Windisch, Kelt. Brit. 113). Vgl. Leir.

Leonard *le·nəd*, *le·nād*, me. *le·nard*, *le·onard* mV. (16.-20. Jhd.) u. F. (13.-20. Jhd.), aus agln. **Lē̤nart*, zfrz. *Leunart*, *Leonart* (nfrz. *Léonard*) < ahd. *Leon-(h)art*, zu ahd. *leu* 'Löwe' und *hart* 'tapfer'. Die neuengl. Aussprache geht auf die anglonormannische (monophthongisierte) Form zurück, die Schreibung aber auf die zentralfranzösische, wie ähnlich bei ne. *chief* u. a. Chaucer gebraucht nach Ausweis des Metrums (H. F. 117) die dreisilbige zentralfranzösische Form. Vgl. Lenard, Lennard, Leonards.

Lett *let* wV. (va., 13. Jhd. *Lete*) u. F., Kzf. zu *Lettice* aus afrz. *Letisë* (Langlois) < lat. *Laetitia* 'Fröhlichkeit', zu lt. *laetus* 'froh'. Vgl. Letty, Letts, Let(t)son, Lettsom, Letitia.

Liffey *li·fĭ*, ir. Fl. (Dublin), air. nir. *Life*, Gen. *Lifi* (akymr. *Liphi*), vielleicht (mit *n-* Suff.) = Ptolemaeos' Λιβνιος, zu urkelt. **liv-* (gr. λείβω, lat. *lībāre*). Vgl. den schott. Fl. *Lìbheann*, mir. Fl. *Līber*, Wassergöttin *Līban*, sowie Livanet, Livet, Liver.

Llandaff, anglis. *lændæ·f* (Jones), *-dā·f* (Schr.), nkymr. Llandaf *landā·v*, O. akymr. *Lann Dav* c. 1150, mkymr. *Llan Dav* c. 1400, *Landath* 1290, me. *Landaff* 15. Jhd., Gir. Cambr., It. I c. 7: *Sonat autem Landaph* 'ecclesia sita super Taph fluvium', also 'Kirche am [Flusse] Taff'. Vgl. Taff, Cardiff, Thames.

Llanddew, anglis. *lændjū·* O., mkymr. *Lan-du* 'ecclesia Dei' sonat ca. 1170 Gir. Cambr. VI, 20. Jetzt laut Ortspatron als 'Kirche des "St. Dewi" [d. i. David]' aufgefaßt. Dies ist unmöglich für die mkymr. Form, die mit Giraldus zu nkymr. *duw* [*dŭw*] 'Gott' zu stellen ist (u. nicht mit Johnston zu *du* 'schwarz'). Owen III 319 A. 3. Vgl. Llanddewi.

Llandegai, kymr. *landəgai·* (Fynes-Clinton, Welsh Voc. of the Bangor Distr. 341; Rhys, Celtic Folklore 52) O., me. *Landegoe* 1283, d. i. 'Kirche des St. Tegai' [so Kirche des Ortes benannt], wohl für akymr. *To-cai* (BCS II, 208), Ksf. mit (air.) *to-* 'dein' zu *Kai* (mbret. *St. Ké*, nkorn. *-Kea*). Anders, aber zur heutigen Betonung nicht stimmend, Loth, Saints bretons 20. Vgl. Saint-Kea, Landege, Land-Key, Kay, Caius.

Llandilo, nkymr. Llandeilo, anglis. *lændai·lo^{u}*, kymr. *landei·lo* O., mkymr. *Lan Teliau*, *Lanteiliau* c. 1130, *Llan Deilaw* c. 1400, d.i. 'Kloster des "St. Teilo"' [† 563?; so Ortspatron]. Vgl. Teilo, Llandeloy, Manordilo. L. Abercowin *aberko·win* 'an der Mündung des Cowin'. L.-Fan(e) *vān* 'hoch'. L.-fawr *vau̯·r* 'Groß-L.'. L. Taly-bont *tāləbo·nt* akymr. *ecclesia s. Teliaui de Talipont* ca. 1130 'Kirche des Teilo am Brückenkopf'.

Llandovery, anglis. *lændō^{u}·vərĭ* (SA., Jones) *lændǫ·vəri* (SA., Schröer), kymr. *landə·vri* O., mkymr. *Llan-deuery* 13. Jhd. (Arch. f. c. Lex. I, 525) 'Kirche der Gewässer' neben *Lan-am-devri* 12. Jhd., *Llan-am-dewri*, *Lan-am-deu̯ri*, *Lan-am-deu̯ery* 13. Jhd. (A. C.), *Llan ym Dyfri* 14. Jhd., nkymr. *Llanymddyfri* [*lanəmdə·vri*] 'Kirche gegenüber der Wasser' [L. liegt zwischen den Flüssen Towi und Bran]. Der sonst nicht belegte Plural *deu̯ri* zu *dwfr* 'Wasser' ist analogisch möglich neben *dyfredd* [Jones, Gr. 202].

Llanthony *lænt-hō^{u}·nĭ* O., aus mkymr. *Lan-t-hotheni* 12. Jhd., *Lantoeni* 1160, *Lantonia* 1199, *Lantoney* 1274, me. *Lantony* 15. Jhd., zusammengezogen aus *Lan Dewi nant Hotheni* 'Kirche des [hl.] David am Fluße Hodhni [jetzt Honddu]'. S. Giraldus Camb., It. I, c 3: "ab Hotheni Lanthotheni dictus . . .; propria loci illius nuncupatio Kambrice est Nant Hotheni . . .; unde et usque hodie ab accolis locus iste lingua Kambrica Lan Dewi Nant Hotheni vocatur, h. e. 'ecclesia David super rivum Hotheni'. Corrupte igitur Angli Lanthotheni dicunt". Vgl. Honddu.

Loch Nevis *lok-nī·vĭs*, schott. *loχ-nī·vis*, ngäl. *Loch Neimheis* [*loχ-n'ẽ·vaš*], Meeresarm in Inverness; zu urkelt. **nem-* 'sich beugen' (Stokes 192) mit Koll.-Suff. *-as*; vgl. agall. Fl. *Nemesa*, jetzt *Nims* (Luxemburg), RC. 38, 114. Anders Ben Nevis (s. d.). Bei Adamnan, Vita Columbae I 12 heißt der Meeresarm: *Muirbolc Paradisi* 'Meeresarm des Paradieses' (mit falscher Anlehnung an air. *nem*, gäl. *neamh* [*n'ẽv*] 'Himmel').

Ludgate *lv·dgĭt*, *-get* (beides Jones), *-gət* (Schröer) 1. O. (London), me. *Lūdësgāte* 12. Jhd. (Galfr.), frühne. *Ludgate* 1585. Nach Galfrid III, 20, Layamon u. a. so genannt nach dem brit. Könige *Lŭdd.* —

2. F. (18. Jhd.); vgl. Ludgater, Ludlaw u. a. m.

Luke *lūk*, *ljūk* mV. (14.-19. Jhd.) u. F. (13.-20. Jhd.), me. *Luke* (Hundred Rolls, Norf., 1273), *Luk* (Langland, P. Pl., C 22, 263, 448; B 5, 415 H), aus afrz. **Luk* [*lūk*] (= nkymr. *Luk*), nfrz. *Luc* = lat.-griech. *Lūcas*, Λουκᾶς, einer Ksf. zum lat. Gentilnamen *Lūcanus*, *Lūcanius* (?). Vgl. Lucas, Luck, Lukes, Luks.

Mab, Mabb *mæb* wV. (14.-20. Jhd.), me. *Mabbë* 1379, Kzf. zu *Mabel*. Hierher gehört auch *Queen Mab*, welches weder kymrisch *mab* 'Sohn' (Sh.-Jb. 51, 204) ist, noch aus lat. *dominam Abundiam* (Sh.-Jb. 51, 227) abzuleiten ist. Aus dem Frauennamen wohl ne. va. *mab* 'Schlampe', *mop* und *moppet* 'Kindchen; Puppe'. Vgl. Mapp, Amabel.

Macbeth *mækbe·þ*, *məkbe·þ*, nhd. [seit DTieck] *ma·kbet*, ir. mV. (10. bis 20. Jhd.), air. *Macc-bethu* Ae. Ann. 891 (*Macc-bethath* B), mir. *Mac-bethad*, mgäl. *Mac-bead*, ngäl. *McBheatha* [*makvę̄·*], d. i. 'Sohn des Lebens' (d. h. ein frommer Mensch) zu air. *macc* 'Sohn' u. air. *bethu*, *beothu*, Gen. *bethad* 'Leben' (Stokes 165). Vgl. Macbean, Macbain, Mcbane, Macvean, Bean.

Mackerrow *məke·ro^{u}* (so nach eigener Angabe von R. B. McKerrow, London), älter *McKarrow*, ir.-gäl. F. (19. Jhd.), Patronymikon zu *Kerrow* (s. d.).

Macwheeble *məkwhī·bl* fF. (Scott), wohl zu ne. *quibble* 'Ausflüchte machen', mit schott. Vokaldehnung und (falscher) Vertauschung von *qu* und *wh*, weil die Lautgruppe *hw* oft im Schottischen mit *qu* geschrieben wird; vgl. Scotts pseudowissenschaftliche Bemerkung (Waverley c. 10): "There is question, owing to the incertitude of ancient orthography, whether he belongs to the clan Wheedle ['beschwatzen'] or of Quibble, but both have produced persons eminent in the law."

Magdalen. 1. *mæ·gdəlin* als bibl. N. u. O. (Yorks.; Inseln bei Canada), me. *Magdalen*, aus lat.-griech. Μαγδαλήνη, eigtl. 'aus [dem Dorfe] Magdala'. — 2. *mǭ·dlin* in *Magdalen College*, Oxford, me. *Maudlin Maudëleinë*, aus agln. *Maudëleinë*, *Maudelin* neben *Madëleinë*, nfrz. *Madelaine*. Vgl. Magdalene, Maudlin, Maudling.

Magdalene. 1. bibl. Name *mægdəlī·nĭ*, seltener *mæ·gdəlīn*, *mæ·gdəlĭn* (alle Jones), me. *Magdalene* (Langland, P. P., C 12, 263; 13, 135; 18, 21 usw.) neben *Magdaleine*, (Chaucer; nach afrz. *Magdaleinë*), aus lat. *Magdalēnē* < gr. Μαγδαλήνη 'aus [dem Dorf] Magdala' (wohl zu hebr. *migdā·l* 'Turm, Warte'). — 2. *Magdalene College* in Cambridge, stets *mǭ·dlin kǫ·lidž*, zu me. *Maudelen*, aus agln. *Maudēlē·në* (Langlois) neben *Madeleinë* > nfrz. *Madeleine*. Wegen des vortonigen *au* statt *a* im Agln. s. Stimming S. 173. Vgl. Magdalen, Maud(e)len, Maudling.

Mald *mǭld*, schott. *mǭd* wV. (12. bis 16. Jhd., z. B. D. Lindsay V. 1975), frühne. auch *Mauld*, me. *Mald* (vgl. *Maldson* 1379), aus afrz. *Ma-a·ld* < *Maha·ld* (Lib. vitae Dun.) 'Matilde'. Vgl. Maud, Mold, Mallt, Moult, Maldson, Maltson.

Malkin *mǭ·kin*, selten *mǭ·lkin* (Schreibaussprache) mV. (13.-17. Jhd.) u. F. (17.-19. Jhd.), me. *Malkyn* ca. 1300, frühne. *Maukin*, *Maulkin*, wurde im 15. Jhd. als Koseform zu *Maud* 'Matilde' empfunden (Prompt. Parv. 280: *Malkyn or Mawte* [Var.: *Mawde*, *Molt*], *propyr name*, *Matildis*) und müßte dann aus einem frühme. **Maltkin*, **Maut-kin* entstanden sein (zu

afrz. *Maut*, *Mald*). Seit dem 17. Jhd. wird es aber als Koseform zu *Mal* 'Marie' gefaßt, wie z. B. bei Skinner (1668), Bailey (1721), S. Johnson (1755) und wohl schon bei Fletcher, der die sonst '*maid Marian*' [Kosef. zu *Mary*] heißende Maikönigin in Monsieur Thomas II 2, 7 als "*Malkyn the May-lady*" bezeichnet. (Oder hieß das die Maikönigin spielende Mädchen 'Matilde'?) Lautlich wäre dies ebensogut möglich, da genau dieselbe Bildung und Entwicklung bei *Halkin*, *Hawkin* (Ksf. zu *Harry*) vorliegt. Vgl. Mall, Hal.

Map *mæp*, me. *map*, F. (12.-13. Jhd.), wohl eher = ne. *Mapp*, der verschärften Form zu *Mab* (s. d.), als das akymr. *map* 'Sohn', nkymr. *mab* [so DNB], obgleich der Dichter Walter Map (c. 1140 bis c. 1209) aus dem damals noch kymrischen Herefordshire stammt und von den Kymren wie von seinen Landsleuten spricht (De nugis curialium II 23).

Mary *mē̤·rĭ*, schott. *mē̤·rē̤*, auch analogische Kzf. *mē̤r* (Wilson 165), wV. (12.-20. Jhd.), me. *Marī·ë*, wohl aus afrz. *Marīë* (zu lat. *Maria*, s. d.) abzuleiten, obschon die ae. Form *Mari̯e* (aus lat. *Marīa*) über me. *Marȝe* (Orrm), *Marye* (Langland, P. Pl., C 3, 2; 4, 457 u. ö.), *Mariȝe* (Langland C 10, 34, Hs. M) dieselbe Entwicklung ergeben hätte. Vgl. Maria, Marie.

Marylebone, Mary-le-bone (so Dickens), *mæ·rələbən*, *mæ·rələbo^{u}n*, *mæ·rəbən*, *mæ·rĭbən* (alle Jones), verderbt aus älteren *St. Mary at the Bourne* 1742, me. *Maryborn* 1490, also 'St. Marie am [Tyburne-] Bach'. A. 34, 330 f. Vgl. Marybone.

Maud *mǭd* wV. (11.-20. Jhd.) u. F. (13.-20. Jhd.), 1. = me. *Maud*, *Mawt* (Prompt. Parv. 280), aus afrz. *Mald*, *Maald*, *Mahald* (Ae. Ann. 1100), *Mauhaut*, *Maheut* (Kalbow 134; Mackel 97; O. Schulze 187) < ahd. *Mathilt*, älter *Mahthild* (zu ahd. *maht* 'Macht' und *hilta* 'Kampf'), vgl. Forssner 181. Jetzt meist empfunden als Koseform zu *Matilda* (s. d.). Vgl. Maude, Mawde, Mald, Mold, Mould, Moult, Moul(e), Moal, Moull, Maudson, Maldson, Maltson, Moldson, Moulson, Mawdesley, Maudsley, Maudslay, Mautby, Mawby, Mawbey, Maulds, Meaburn. — 2. Selten Ksf. zu *Maudlin* (s. d.).

Meredith *me·rədiþ*, seltener (aber richtiger) *mere·diþ*, kymr. mV. (11. bis 19. Jhd.) u. F. (16.-19. Jhd.) = nkymr. *Meredydd* [*mere·düð*] < mkymr. *Maredüdd* < akymr. *Marget-i̯üð*, *Morget-iuð* [*morjet-jü·ð*], zu akymr. **i̯üð* 'Kampf' (Stokes 224), abret. akorn. *Iud-*; zum ersten Gliede vgl. abret. *Margit-hoiarn*. Vgl. Meredeth, Merridock, Merridew, Merriday, Margadud.

Michael *maikl*, schott. *mi·χəl* (Wilson 164), 1. bibl. N., 2. mV. (17.-20. Jhd.), 3. F. (13.-20. Jhd.), me. (NED) *Mīchaæl*, *Mīcahēl* 1273 aus lat. *Mīc(h)aēl* und me. **Mīkēl* aus agln. *Mīk(i)ē·l* (Langlois 450), neben me. *Michē·l* (mit *tš*) > ne. *Michell*, *Mitchell*, me. *Missel* (*ss* = *š*), aus afrz. *Mīch(i)ē·l*, nfrz. *Michel*, und me. *Mīhē·l*, *Mizhēl*, *Mīghēl* (> ne. *Mihell*, *Myhill*, *Miell*, *Mial*) aus afrz. *Mihiēl* (Langlois 587), nfrz. O. *Saint-Mihiel*, über lat.-griech. Μιχαήλ aus hebr. *Mīkā-'ēl* 'Wer [ist] wie Gott?'. Vgl. Michell, Mitchell Meickle, Micke, Mihell, Myhill, Miell, Mial, Mighell, Mighill, Mike, Mick, Mickie, Mitchelson, Mitcheson, Mitchinson, Mitchelbog, Michaelson, Michaels, Mihangel.

Monro(e) *mənrō^{u}·*, *mɒnrō^{u}·* (beides Jones), anglis. *mɒ·nro^{u}* (Schröer), schott. O. (Schloß) u. F. (16.-20.

Jhd.), mschott. **Mŭn-rō* aus mgäl. *Mōin Ruadh* [*mōn'-rū·ə*] c. 1330, zu mir. *mōin* 'Torfmoor' (nir. *móin*, nkymr. *mawn*, nbret. *mann* Pedersen I 49, Thurneysen, Air. Hdb. 40) und *rūadh* 'rot' (Stokes 234). Im 17.-18. Jhd. wechseln bei demselben Namensträger die Schreibungen *Monro* und *Munro*. Vgl. Munro(e).

Mowcher *mū·tšə* fF. (Dickens); = ne. dial. Slang *moucher*, *moocher* 'Bummler'.

Munster *mv·nstə*, ir. Provinz, frühne. *Mounster* 1515, zu air. *Mumu*, Gen. *Muman*, nir. *Mumhan* [*mūən*, *mūn* Rev. phonétique 3, 317] mit agln. *cester* 'Burg'. [Nicht mit air. *tīr* 'Land' und „vorgeschlagenem" *s* (so Wadstein wegen an. *Ulaðstīr;* Ir. Texts Soc. II 144) oder an. *setr* 'Ansiedlung' od. an. *staðr* 'Platz; Stadt' (Worsaae; Joyce I 113), schon weil an. *-r* regelmäßig im Irischen fehlt; Marstrander, Bidr. 58.] Vgl. Desmond, Ormond, Thomond, Ulster, Leinster.

Murdstone *mə·dst(ə)n* fF. (Dickens), von Dickens verknüpft mit *murder* 'Mord', Copperfield c. 13: "she marries a Murderer — or a man with a name like it"; c. 23: "that Murdering sister of a woman . . . This had been, ever since, the only name my aunt knew for Miss Murdstone".

Muriel, anglis. *mju·əriəl*, *mjo·əriəl*, *mjǭ·əriəl* (alle Jones), *mjū·riəl* (Schröer) wV., = ngäl. *Muireall* [*mu·ir'əl*], air. *Muir-gel* 'meerweiß', zu air. *muir* 'Meer' und *gel* 'weiß' (Stokes 217 u. 712).

Nicholas *ni·kələs*, *ni·kl̥ə̆s* (J.), mV. 'Nikolaus' = frz. *Nicolas* nach lat. *Nīcolāus* = griech. Νικόλαος. Vgl. Nick, Nickles, Nicol(e) (frz. Nicole), Nicoll(e), Nichol(l), Nickoll, Nickall, Nickel(l), Nickle, Nichol(e)s, Nicol(l)s, Nichol(e)s, Nicholds, Nickels, Nicholson, Nicolson, Nickerson, Nickin, Nickins, Nickins(s)on, Nicolin, Nicolet, Nicks, Nickson, Nicklin, Nickling, Nicklinson, Cole, Coles, Coleson, Col(l), Coll(e)s, Coley, Coll(e)y, Collie, Col(l)son, Collis(s), Collis(s)on, Collin, Colling, Collins, Collings, Collet(t), Collen, Collens, Collyns, Collard, Colstone.

Ochil Hills, anglis. *ō^u·kil hilz* (Jones), auch *ō^u·χil* (Jones), *ǫ̣·kil hilz*, *ǫ̣·kilz* (beides Schröer), schott. *ǭ̣·χəlz* (Wilson 167), schott. O., me. *Oychellis* 1461 (mit schott. Schreibung *oy* für *ǭ*), mir. *Sliab n-Ôchel* 14. Jhd. (zu ir. *sliabh* [*slīəv*] 'Hügel'), vielleicht urspr. *Cind-Ôcellum* (Geograph von Ravenna, 9. Jhd.). Für Länge des *ō* sprechen die mschott. Schreibung mit *oy* (d. i. *ǭ*) sowie die mschott. Form *Uchiltre* für *Ochiltree* mit schott. *ü̆* aus *ǭ*. Die gewöhnliche Ableitung aus nkymr. *uchel* 'hoch' (aus urkelt. **ouks-ello-s*, agall. *uxellos*, air. *ūasal* Dottin, Langue Gauloise 295) begegnet lautlichen und sachlichen Schwierigkeiten. Ein Zusammenhang mit diesem Stamme wäre nur dann möglich, wenn man *ōchel* als die piktische Form von urkelt. **ousk-ellos* ansehen dürfte, wofür es aber an Anhaltspunkten fehlt. Vgl. Ochiltree.

Ochiltree *ō^u·kĭltrĭ*, *ō^u·χĭltrī*, (Jones), *ǫ̣·kiltrī*, *ǫ̣·χiltrī* (beides Schröer), schott. *ǭ̣·χəltrə* schott. O., va. *Uchiltry*, me. *Okeltrē* c. 1200, *Uchiltre* 16. Jhd. (mit schott. *ü̆* aus *ō*). Wahrscheinlich zu *Ochil* (s. d.).

Ormond, anglis. *ǭ·mənd*, ir. O. u. F., air. *Air-Mumu*, mir. **Oir-*, *Ur-Muma*, Dat. *Ur-Mumain*, nir. *Oir-* oder *Ur-Mhumhan* [*e·rvūn*, *u·rvūn* Rev. phonétique 3, 317], d. i. 'Ost-Munster', zu air. *air-* 'vor' (mir. *er-*, *ur-;* vgl. air. *t-air* 'vor, östlich', *s-air* 'nach Osten', *an-air* 'von Osten'; ngäl. *ear* 'Osten') und air. *Mumu* (s. Munster). Vgl. auch

mir. *Iar-Muma*, nir. *Iar-Mhumhan* 'West-Munster', zu air. *īar* 'nach', *t-īar* 'hinten, westlich'.

Ossian *o·šən, o·siən* (SA) [nhd. *o·siān* SA; Jones], gäl. N., air. (mit verschiedenen Demin.-Suff.) *Ossīn* c. 1150, *Oisīn* (nir. *Usheen* Yeats) neben *Ossān* c. 830, *Oissēn* c. 1168, *Oissēne* c. 700, *Oissīne* c. 1430. Die ne. Form ist anglisierende Schreibung für die neugälische Koseform mit *-ən* aus *-īn* zu Namen mit air. *oss* 'Hirsch' (Stokes 267; vgl. nir. *oisín* 'Rehkalb'), wie air. *Os-car*, *Os-cur* c. 1150. Vgl. Usheen, Oscar.

Othello *o^{u}þe·lo^{u}, o-*, zu Shakespeares Zeit wohl *ō̩te·lō̩* (mit Renaissance-Schreibung *th* für *t*, wie bei *Anthony*, *Thames* u. a.), mV., aus ital. *Otello* [*ote·llo*], Ksf. zu *Oto*, aus dem römischen Gentilbeinamen *Othō, Otō*, der aus einem etrurischen **uθu* abgeleitet wird (Schulze, Lat. Eigennamen S. 202).

Pagan *pē^{i}·gən* mV. (11.-13. Jhd.) u. F. (13.-19. Jhd.), afrz. *Pagan* c. 1054 (KCD 923; vgl. afrz. *Paganel*), gelehrte Bildung aus lat. *pāgānus* 'Bauer', mlat. 'Heide; Bauerngutsbesitzer; Kind, dessen Taufe verschoben war' (Du Cange: "Pagani appellati interdum infantes, quorum certis ex causis differebatur baptismus, quibus postea id in ioculare nomen transsiit"). Vielleicht geht auf die letzte Bedeutung die Verwendung als Vorname zurück. Vgl. me. *pagan* 'Heide', das aber erst seit 1375 belegt ist. S. auch Payne, Pagnel usw.

Payne *pē^{i}n* mV. (12.-14. Jhd.) u. F. (13.-20. Jhd.), me. *Payn* 1273, *Payen*, aus afrz. *Paien* (Langlois), nfrz. *Paien*, *Pain* = afrz. *païen* 'Heide' < lat. *pāgānus* 'Dorfbewohner, Bauer; Heide; verspätet getauftes Kind'. Vgl. Payn, Paine, Pain, Pagan, Paynel, Painell, Pagnel, Pannell Pennell, Paynot, Paynet, Pannot, Pannett, Paines, Panes, Fitz-Payn, Painscastle.

Peggotty *pe·gəti* fF. (Dickens); wohl doppelte Koseform zu *Pegg* 'Margarete' (s. d.).

Pendennis *pende·nis* O. (Schloß in Cornw.), aus nkorn. *pen* 'Kopf, Berg' und *denis* 'Befestigung' (einer Nebenform zu *dinas*; vgl. "*Castle Denis*" für *Castle-an-Dinas* in Gilberts Hist. of Cornwall, oder "*Dennis Eia*" für *Pendinas at St. Ives* in Bannisters Glossary of Cornish Names; auch südostschott. *dennis* und *tinnis*. Cymmr. XI, 44). Wegen *e* für *i* vgl. *Tenby*, *Denbigh*, *Gardden*, *Breidden*, *Tredenham*. S. auch Pendinas, Pendeen, Pendine.

Quantock(s) *kwo·ntək(s)*, in London meist *kwæ·ntok* (Jones), O., me. *Quantok* 15. Jhd., falsch normannisiert (nach Analogie von agln. *kw* für zfrz. *k*) aus älterem *Cantok* 1314, ae. *silva famosa quae dicitur Cantuc-uudu* 682 'Wald des Cantuc'. *Cant-uc* ist wohl brit. Ksf. (mit *-uc*) zu Namen mit abrit. *canto-* 'weiß' (Holder). Da der Cantuc-Wald im Besitz des Westsachsen-Königs *Cent-uuini* 682 erscheint, ist auch Zusammenhang mit diesem Namen möglich, wobei dahingestellt sein muß, ob *Centwine* nicht Anglisierung oder spätere Form eines abrit. Namens **Cant-win* ('glänzend-weiß') ist. Über Namen mit germ. **kant-* s. Förstemann 594 (z. B. ahd. *Gando*, *Gandi*).

Rabindranath, auch Rabindra Nath, indisch *ra·bindra-nā·th, -na·th* (*a* sehr dumpf), Bengali [Heimat des Dichters] *ro·bindro·nath* (Chatterji, Bengali Phonetics, 1921, S. 23), ind. N., zu hind. *rab* 'Sonne' (aus ai. *ravi·-š*) + Gott *Indra* (aus ai. *I·ndra-s*) + *nāth* 'Herr' (aus ai. *nātha·-s* 'Beschützer').

Das Ganze ist ein Bahuvrihi-Kompositum: 'Sonne und Indra zum Schützer habend'. Vgl. Tagore.

Rabshakeh, anglis. *ræ·bšāki*, *ræ·bšəki* (beides Jones), *ræbshē^{i}·kī* 'Rabsake', bibl. N., aus hebr. *rabəšākē·h*, eigtl. nicht Eigenname, sondern Bezeichnung für einen assyrischen Beamten = assyr. *rab-šākū* 'Obermundschenk'.

Radnor *ræ·dnə*, *ræ·dnǭ* (beides Jones), O. (Engl. u. Wales), aus ae. [*æt þǣm*] *rēadan ōran* 774 (BCS 216, 547), me. *Rę̄den-ōr* 13. Jhd., *Rădenōre* 14. Jhd., *Rădenōra* Gir. Cambr., *Raddrenore* DB (wohl mit falschem Mittel-*r*), *Rădnōr* 1257, also eigtl. 'Rot-Rand', zu ae. *rēad* 'rot' und *ōra* 'Rand, Ufer'. — Für Old Radnor in Wales lautet der nkymr. Name *Maesyfed* [*māsə·ved*], mkymr. *Maes-hyfeid* 14. Jh., *Mayshefeyt* 13. Jhd. (*d* < *ð* Jones, WGr. 186), also 'Feld des Hyfaidd [*hə·vaið*]', zu akymr. *Himeid*, mkymr. *Heu̯eid*, *Hyueid*, wohl zu nkymr. *hyf* 'kühn' mit Suff. *-aidd* < **adi̯o-s* Jones, WGr. 256.

Ranald *ræ·nəld*, schott. Clanname (Scott), gäl. *Raonull* [*ra·nəl*], älter *Raghnall* 1467, air. *Ragnall*, entlehnt aus an. *Ragnald-r*, älter *Rǫgn-vald-r* (Marstrander 74, 100, 109), mit angefügtem engl. *-d*, wie bei *Donald*. Vgl. Reynold, Reginald.

Robert *rǫ bət*, schott. *rǭbərt* (Wilson 164), mV. (10.-20. Jhd.) u. F. (13. bis 20. Jhd.), me. *Rodbert*, *Robert*, aus afrz. *Rodbert*, *Robert* < ahd. *Hrōde-berht* (= ae. *Hrōþ-berht*), zu ahd. *hrōd-* 'Ruhm' und *berht* 'glänzend' (Kalbow 136; Forssner 216). Vgl. Roberts, Robertshaw, Robishaw, Robertson, Roberson, Robberby, Robertsbridge, Roberton, Robsart, Robertot, Roberd, Robberd, Robberds, Robart, Robearts, Robartes, Robard, Robardes, Rodbert, Rodberd, Rodbard, Rodbeard, Radbird, Rabart, Rabard, Rabert, Rob, Robb, Robbs, Robson, Robeson, Rab, Robbie, Robbey, Robby, Robie, Robyman, Robbin, Robin Robins, Robbins, Robinson, Robison, Robkin, Robkins, Ropkin, Ropkins, Robilard, Robelard, Robelin, Roblin, Robelot, Roblot, Roblet, Robinel, Robinet, Robinett, Robnet; Dob, Dobb, Dobson, Dopson, Dobbs, Dobe, Dobbie, Dobby, Dobbey, Doby, Dobie, Dobbin, Dobbyn, Dobbing, Dobbins, Dobbyns, Dobbings, Dobinson, Dobison, Dobbinson, Dobell, Doble, Dobeles, Dobinet; Hob, Hobb, Hobbs, Hobbes, Hobson, Hoppe, Hopps, Hops, Hopson, Hopsonn, Hobie, Hoby, Hobby, Hobkin, Hobkins, Hopkin, Hopkins, Hopkinson, Hobbin, Hobbins, Hobbiss, Hobbis, Hobbinol, Hobbel, Hobelot, Hoblin, Hoblyn, Hob Croft, Hobcroft, Hobcraft, Hopcroft, Hopcraft, Hobman, Hobb's Moat, Hob Lench, Hob Hill, Hobs Hole, Hobs Lane, Hob Well, Hob Moor, Hob Green, Hobjohn, Hobgen, Hobhouse, Hoppus; Nobbe, Nobbs, Noppe, Nopps, Nobelot, Noblott, Noblett, Noblet, Noblit; Robina, Binnie, Been, Binkie; Bert, Bertie; Bob, Bobby, Bobin, Bobbin, Bobins, Bobbins, Bobitt, Bobbett, Bobbet.

Rolf, Rolfe *rǫlf* mV. (11.-20. Jhd. u. F. (13.-20. Jhd.), aus an. *Hrōlf-r* (zu an. *hrōþ-r* 'Ruhm' und *ulf-r* 'Wolf'; ae. *Hrōþ-wulf*). Vgl. Rolph, Rolf(e)s, Roll(e), Rollo, Roll(e)s, Rowl(e)s, Rollet(t), Rollit(t), Rollat(t), Rowlatt, Rowlett, Rollock, Rollin, Rolling, Rowling, Rollins, Rollings, Rowlings, Rolson, Rolison, Rollison, Rol(l)inson, Rollingson, Rowlinson, Rowlingson.

Rosamund *rǫ·zəmənd*, *rǫ·zəmond* wV. (13.-16. Jhd.) u. F. (15.-19. Jhd.), me. *Rosamundë* (Langland, P. P. B 12, 48), *Rosëmoundë* (Chau-

cer, M. P. 12, 15 reimt m. *woundë*, *boundë*), aus afrz. *Rosamondë* (Kalbow 75; Forssner 220) < spätlat. *Rosa-munda* 6. Jhd., wohl zu lat. *rosa* 'Rose' und ahd. *mund* 'Schutz'. Vgl. Rosemond, Rosmund, Rosoman, Roseaman, Rosaman, Roseman, Rozeman, Rosman, auch Rosa, Rose.

Rummy *rv·mĭ*, wV., vulg. Koseform zu *Romola* (G. Eliot); B. Shaw, M. Barbara: "Wot does Rummy stand for? Pet name praps? — Short for Romola .... It was out of a new book. Somebody me mother wanted me to grow up like."

Sassenach, anglis. *sæ·sənæk*, *-nāk* (beides Jones), schott. *sa·sənəχ*, gäl. Adj. 'sächsisch' d. i. 'englisch' = ngäl. *Sasunnach* [*sa·sənəχ*], aus lat. *Saxones* mit Adj.-Endung *ach;* vgl. nir. *Sasana* 'England'.

Scone *skūn* (so nach Jones: 'in Scotland'; in Wahrheit ist *ū* engl. Lautsubstitution für schott. Mittelgaumen *ü̈*, welches die gesetzmäßige Lautentwicklung aus me. *ǭ* darstellt; vgl. Lude, Fruin, Nude), auch anglisierte Schriftaussprache *skō^{u}n* (Schröer), O. (Perth.), me. *Scǭn* (1124), *Scoone* c. 1170, *Scǫn* c. 1300, agäl. *Scōan* 10. Jhd., mir. *Scōine* (Gen.) c. 1150, ngäl. *Sgàin* [*skān'*], etwa aus urkelt. **Scaw-iniā* (*aw*i > air. *ōi*, *āi* Thurneysen § 204), RC. 38, 127. Vgl. agall. *Scava* mN.

Shemus, anglis. *šē^{i}·məs*, schott. *šē·məs*, gäl. mV. (Scott); nir. ngäl. *Seumas* [*šę̄·məs*], mgäl. *Sēmus*, aus me. *Jāmës* > ne. *James* (s. d.).

Shotover *šǫ·tō^{u}və* fF. (Shaw), wohl zu ne. *shot* 'schillernd' und *over* 'überall'.

Shottsford *šǫ·tsfəd* fO. (Deckname für Blandford, Dors.; Hardy).

Slomon *slō^{u}·mən* F. (16.-19. Jhd.), frühne. *Slowman*, wohl direkt aus hebr. *Šelōmōh* anglisiert. Vgl. Salomon, Slowman.

Swithin *swi·ðĭn*, *swi·þĭn* (beides Jones), frz. Umgestaltung (mit Demin.-Suff. *-īn*) von ae. *Swīðūn* < *Swīðhūn;* aus ae. *swīðe* 'stark' und *-hūn* (nur in Namen), wohl = an. *hūn-n* 'Bärenjunges' oder and. *Hūn*, *Hūni* 'Hunne'. Vgl. St. Withold.

Tagore anglis. *tægǭ·ə*, *təg-*, indisch *tha·kur*, *thā·kur*, *tha·gur*, *tha·ur* (*u* sehr offen, nach *o* hin; *a* dumpf), aus Hindustani *thākur* < ai. *thakkura-s* 'Ehrwürdiger, Edler'. In England fälschlich als indischer Familienname empfunden; eigentlich aber ein brahmanischer Ehrentitel wie etwa nhd. *Hochwohlgeboren* oder ne. *Esquire*. Vgl. Chatterji, Bengali Phonetics 10. S. Rabindranath.

Tess *tes* wV. (19. Jhd.), Kzf. zu *Teresa* (Hardy, Tess c. 30: "Teresa D'Urberville"). Vgl. ital. *Tessa* 'Theresa'.

Tintagel *tintæ·džəl*, lok. *dən-dæ·džəl* (Owen III 203 A. 2: "locally pronounced Dundadgel"; vgl. eb. 250) O. (Wa.), me. *Tin-tageol* ca. 1205, *Tyn-tagel* c. 1275, frühne. *Tyndagell* 1536, *Dundagel*, alle mit *dž*, einer französierten Schreibaussprache für kymr. *g* in mkymr. *Tin-tagol* ca. 1150, *Tin-dagol*, 14. Jhd. — mit falschem anlautenden *t-* statt *d-* wie bei *Tenbigh*, *Tintern*, *Tinsilwy*, *Tindaethwy* — neben *Din-tagol*, *Din-dagol* 14. Jhd., d. i. wohl 'Feste des Taculos' (?). Vgl. Tintern, Tenby.

Tipperary *tipərę̄·rĭ*, ir. O., me. **Tiper-ārë*(*n*), aus mir. *Tipra Arann* 'Quelle des [Flusses] Ara', nir. *Tiobraid Aran* [*ti·brid' a·rən*], zu mir. *tipra*, Dat. *tiprait* 'Quelle'.

Ulster *v·lstə* ir. Distr., me. *Ulster*, *Hulster*, älter *Ulvester* 14. Jhd., afrz. *Ulvestre* 1225 (mlat. *Ulvestera* c. 1200), aus an. *Ulfastir* neben *Ulaðstir* 'Land [eigtl. 'Burg'] der Ulsterleute' (wegen *-ster* aus

agln. *cester* vgl. *Munster*), zu air. *Ulaidh* (mlat. *Ulathi*, mkymr. *Wleth*), Gen. *Uladh* 'Ulsterleute', nir. *Uladh* [*o·lə*] 'Ulster' und *Ultach* [*o·ltəχ*, *ū·ltəχ* Rev. phonét. 3, 332] 'Mann aus Ulster' (eigtl. Adj.-Bildung) — aus urir. **Uluti*, **Oluti* (Macneill), das in Ptolemaeus' Οὐολουντιοι verschrieben für *Ουλουτοι vorliegen könnte (Meyer, K. Wortk. § 158), zu air. *ul-* 'Bart' (*ulcha* 'Bart', *ul-fota* 'langbärtig' Pedersen I 47, Stokes 55).

Una *ū·nə*, *jū·nə* ir.-gäl. wV. (auch Spenser), air. *Una*, nach Marstrander, Norske Sprogs historie i Irland S. 55, aus an. **Hūna*, das neben maskulinem *Hūne* bestanden haben könnte.

Wade *ẇē^{i}d* 1. [mV.] F. (13.-19. Jhd.), me. *Andrew Wade* 1273 u. a. m., aus ae. *Wada*, me. *Wādë* (= ahd. *Wado*, *Wato*, an. *Vaðe*) neben *Wadda* (= ahd. *Waddo*, *Watto*) und *Watta* (= ahd. *Wazzo*), Kzf. zu Vollnamen mit *Wad-* (wohl ae. *ẇadan* 'sich bewegen'), die aber ae. nicht belegt sind (vgl. ahd. *Wadperht*). Vgl. Wedd, Weddington, Waddington, Wadborough, Wadhurst, Wadetune, Wadfield, Wadcraig, Wadworth, Wadsworth, Wads How, auch Watt und Abl. — 2. [O] F. (13.-19. Jhd.), me. *de la Wādë* 1273, zu ae. *ẇæd* 'Furt' (= an. *vað*, ahd. *ẇat*). Vgl. Wath, Wathe, Waythe, Biggleswade, Cattawade, Sandwath, Langwath.

Wadsworth *ẇǫ·dzẇəþ* O., me. *Waddeswurthe* 1276, *Wades-uurde* D. B., neben *Wadde-worth* c. 1300, *Wade-ẇyrth* 1276, d. i. 'Bauerngehöft des Wadda' (s. Wade). Vgl. Wadworth, Waddingsworth.

Wallace *ẇǫ·ləs*, *-lis*, F., agln. *Waleis* 'wälsch, französisch' (zfrz. *Gallois*). Vgl. Wallis, Wallas.

Watton *ẇǫtn* O. 1. in Herts. = ae. *Wad-tūn*, me. *Watone* DB., *Wattone* 1210, also zu ae. *Wada* (s. *Wade*) und *tūn* 'Gehöft'. — 2. in Yks. = ae. *Wētadūn* (Beda), d. i. entweder ws. *sē ẇæta dūn* 'der nasse Hügel' oder **Wettan* bzw. **Wattan dūn* 'Hügel des Wetta oder Watta'. Vgl. ae. *Wettan-stān*, (vgl. ahd. *Wezzin*, *Wezzi*), *Watancumb* u. a. m. S, Wade.

Waverley *ẇē^{i}·vəlĭ* O. (Abtei in Surrey), me. *Waverdlei*, wohl aus ae. *Wærferþ* und *-lēah* 'Wiese'. Vgl. Wavertree, Waverton, Wauverley.

Wear *ẇīə* Fl. (Du.), me. *Wēre-* < ae. (angl.) **Wēore*, *Wiuri* (Beda) — neben ws. **Wȳre*, *Wīre* — aus abrit. **Wiuri̯ā* < urkelt. **Wisuri̯ā* = ahd. *Wisura*, nhd. *Weser*. RC. 38, 283; Chadwick, Some German River Names (Ridgeway-Festschrift S. 315). Vgl. Wey, Wye.

Welshpool *ẇe·lšpūl* O., me. *Welchpool* 1295, frühne. *the Welshe poole* c. 1530 'der wälsche Teich'. Der kymrische Name lautet jetzt *Trallẇm* [*tra·ḷum*] aus mkymr. *Tralug* [*g* = *ng*] 1257, d. i. 'Sumpfboden, Moor'. Wegen *-m* aus *-ng* vgl. nkymr. *carlẇm* aus *carlẇng* *Tralug* ist verkürzt aus nkymr. *Trallẇg Llywelyn* (14. Jhd.) 'Moor des Llywelyn'. J. E. Lloyd, Hist. of Wales 248. Vgl. Trallong.

Watt *ẇǫt*, schott. *ẇāt* (Wilson 167), [mV.], F. (14.-20. Jhd.), 1. = me. *Wattë* 1379 (Langland, P. Pl. B 13, 326 f.; 5, 316; A 5, 159, 530; C 6, 133; 7, 363) aus ae. *Watta* (ahd. *Watzo*) neben ae. *Wadda*, *Wada* (s. Wade), beides Kurzformen zu Namen mit *Wad-*. Vgl. Wattie, Wattline, Watkin, Watkynge, Watling, Watman, Watmough, Watmuff, Whatmough, Whatmore, Watts, Wattis, Watson, Wattson, Watkins, Watkiss, Watkinson, Watford, Watnall, Watton, Watney, Watlington, Waitby, Waitefield, Wattisfield, Wate-

les-tun, Wattenellath, auch Wade und Ableit. — 2. = me. *Wat* (14. Jhd.) als Kzf. zu *Walter* gefaßt (Langland, P. Pl.'s Crede 657).

Wey *ʍēⁱ* Fl., aus akymr. **ʍai* 'Wasser' (urkelt. **ʍois-ā*). Vgl. Weymouth, Weybridge, Wye.

Whatlington *ʍǫ·tliŋtn* O. (Suss.), me. *Watlin-ton* 1294, *Watlingë-tun* DB. neben *Whatlington* 1309, *Hʍatlington* 1319, je nach der Ursprünglichkeit von *W-* oder *Wh-* entweder aus ae. *Hʍætling-tūn* (KCD 311, Roberts 172), zu einem Patronym. von Namen mit *Hʍæt-* (ae. *hʍæt* 'scharf, kühn'), oder aus ae. *Wætling* (s. *Watling*) mit späterer Anlehnung an *Hʍæt*-Namen, wie bei *Whatnaw* für *Watnowe* (s. *Watnall*) oder bei *Whatmough*, *Whatmore* für *Watmough* (s. d.). Vgl. Whatfield.

Wrekin, auch the Wreckin, anglis. *rī·kin*, *re·kin* (beides Jones), wa. Berg, me. **Wrěken* aus akymr. *Ureconn* [*ʍre·kon*] — daraus ae. *Wreocen-sēte* 'Siedler am Wrekin' —, abrit. **Wrikon-i̯on* (Itin. Ant. *Uriconio*, Ptolemaeus Οὐιροκόνιον). Dasselbe Wort auch in dem nahen *Wroxeter* und *Wrockʍardine* (s. d.). Vgl. auch Wroxhill, Wroxall, Wroxham, Wroxton.

Wroxeter *rǫ·ksitə*, *rǫ·kstə* O., me. *Wrok-cestre* 13. Jhd., *Wroc-cestre* 1316, *Wroxcestre* 14. Jhd., *Wroxceter*, *Wroxtor* 16. Jhd., d. i. 'Burg am [Berge] Wrekin', zu ae. *Wrocen-*, mit Akzentverschiebung aus ae. *Wreocen-* (s. ae. *Wreocen-sēte*, *Wrocen-sēte* 'Siedler am Wrekin'), welches mit anglischem *a*-Umlaut des *e* einem akymr. **Wrecon* (*Ureconn* 14. Jhd. bei Skene, FAB II 288) und mit Suffixvertauschung einem abrit. **Wricon-i̯on* (Itin. An. *Uriconio*, daraus verderbt Ptolemaeus' Οὐιροκόνιον) entspricht. Anderseits ließe sich eine Ptolemaeische Form **Wiro-koni̯on* mit Rhys auffassen als Possessivbildung mit dem Adj.-Suff. *-i̯on* zu einem Eigennamen abrit. **Wiro-kū*, Gen. **Wiro-konas* (urkelt. **ʍir-os* 'Mann' und **kū* 'Hund'). Aber es läßt sich damit schwer die ae. Form *Wreocen*, akymr. *Ureconn* und das heutige *Wrekin* vereinigen. Und zudem ist in dem Völkernamen *Wrocensēte* kaum ein Personennamen semantisch möglich. Vgl. Wrekin, Wrockwardine.

Wye *ʍai* Fl., nkymr. *Gwy* [*gūi*] < akymr. *Gui̯*, *Gwy* ca. 1100 — neben *Gu̯ai* c. 1100, latinisiert *Guaia* (Galfrid 8, 2, Bern-Hs.), *Waia*, DB., *Vaga* Gir. Cambr. = ae. *Wæg* KCD III 450, ae. *Weage* (d. i. *ʍē̯ie*) Flor. Wig. c. 1097 – ae. *Wii* c. 1045 (KCD 799), me. *Wye* (d. i. *ʍī*) 13. Jhd. aus der lenierten mkymr. Form *Wy*, mit Umspringen des Akzentes, wie auch im Kymrischen zu belegen. Die Form *Gwy*, aus älterem **Gu̯ui*, entspricht einem urkelt. **ʍeis-ā-* 'Wasser', während die Nebenform *Gu̯ai*(*a*), die noch in ne. *Wey* erhalten ist, ein urkelt. **ʍois-ā* voraussetzt. Das mkymr. *Gwyth* (Taliessin ed. Skene II 131) könnte wohl auf urkelt. **ʍeis-i̯os* zurückgehen. Vgl. Wey, Weymouth, Weybridge, Wycombe, Medway, Maidstone, Solway, Salway, Conway, Wear.

York *jǭk* O., me. *York* 1379, zusammengezogen aus an. *Iǫr-vīk* (seit 9. Jhd.), einer Dänisierung von ae. *Eofor-wīc*. Letzteres ist Anglisierung von akymr. **Evurāc* (*Cair Ebrauc* > nkymr. *Caer Efrog* [*kair e·vrog*]) aus abrit. **Eburākon* (*Eburacum* Itin. Ant.; *Eboracensis* Beda) zu dem Personennamen abrit. **Ebur-os* (Bischof *Eburius* von York 314; Bischof *Ebur* von Munster, Ann. Cambr. 501; akymr. *Ewur* bei Skene FAB II 62) und

dem Possessiv-Suff. *-āk-on*, das oft bei Ortsnamen erscheint (Holder I 20; Gröhler, Französ. Ortsnamen S. 183ff.; Hölscher, Die mit dem Suff. -acum, -iacum gebildeten Ortsnamen; Skok, Die mit dem Suff. -acum . . . gebildeten südfranzös. Ortsnamen; Kaspers, Die -ācum-Ortsnamen des Rheinlandes, 1921; Schnetz, Die mif -ācum gebildeten Ortsnamen in Bayern = ZfkeltPh. 14, 286). Vgl. Dinefwr. Vgl. auch die agall. Ortsnamen *Eburo-briga*, *Eburo-britium* und den Völkernamen *Eburones*.

Berichtigung.

S. **90** Sp. 1 Z. 19 lies (Duig- — Z. 31 lies *brŭd-* — Sp. 2 Z. 31 lies *llan* — Z. 6 v. u. lies *ba·mpə*. —— S. **91** Sp. 1 Z. 10 lies 192 A. 3 — Z. 23 lies (mkymr. *mor*) — Z. 15 v. u. lies [*kāürna·rvon*]. —— S. **94** Sp. 2 Z. 7′ v. u. lies Immings — Z. 3 v. u. lies Erewhon. —— S. **95** Sp. 1 Z. 25 lies Fl., — Z. 12 v. u. lies 165), — Sp. 2 Z. 19 v. u. lies Pentameter — Z. 15 v. u. lies Wortg. 234), — Z. 2 v. u. lies **Geilo-tassios*.

8.

Formprobleme bei Emile Verhaeren.

Dr. **Alfred Ehrentreich, Wickersdorf** bei Saalfeld i. Thür.

Mit der Erscheinungsfülle und dem Ideengange des belgischen Lyrikers Verhaeren sind formale Vorgänge eng verknüpft. In der Form werden Emphase und Schau des Dichters erst wirklich gefaßt und verewigt. Doch gehört das Formale ebenso in das Reich der Intuition wie der schöpferische Gehalt, obwohl wir seit Jahrhunderten glauben, durch ein mathematisches Zergliedern das Formengeheimnis aufdecken zu können. Das ist ein intellektueller Irrtum — bestenfalls eine Hilfskonstruktion —, genau so wie der andere, der dem Schöpfungsvorgang in der Dichterseele ebenfalls jene mathematische Berechnung zugrunde legt. Der echte Künstler konstruiert nicht seine Verse, er schreibt aus dem poetischen Bewußtsein heraus, aus dem Rhythmus seines Innenlebens und kümmert sich nicht um peinliche Gesetzlichkeiten, wie sie von Metrikern aufgestellt werden. „Der Takt kommt aus der poetischen Stimmung, wie unbewußt. Wollte man darüber denken, wenn man ein Gedicht macht, man würde verrückt und brächte nichts Gescheites zustande", bekennt Goethe (6. IV. 1829). In diesem Sinne kann der Dichter gar keine „falschen" Verse bauen.

Noch ist allerdings fast unsere gesamte Verslehre im Banne des Schemas. Eine grundverändernde Auffassung von der dichterischen Form scheint sich allerdings im Lager der experimentellen Phonetik vorzubereiten. Der Amerikaner E. W. Scripture[1] z. B. vertritt bereits die These, es dürfte überhaupt nicht mehr von Versfüßen gesprochen werden. Er zeigt an graphischen Kurvenaufnahmen, wie sich der rhythmische Gehalt eines Verses in bestimmten Kraftpunkten

[1] Jetzt in Hamburg; vgl. seine Veröffentlichung *The Nature of Verse* (Sonderdruck aus "The Brit. Journ. of Psychol.", vol. XI, 2, Jan. 1921), Cambridge 1921.

sammelt wie die Linien eines magnetischen Kraftfeldes sich um einen Pol konzentrieren, ganz unbekümmert um Silbenzahl, Jamben oder Trochäen. Damit gelangen wir zu einer neuen dynamischen Auffassung vom Verse gegenüber der bisher herrschenden mechanischen, zu einer Art metrischer Relativitätstheorie. Der Vers zeigt die Gesetzlichkeit des lebendigen Sprechens und musikalischen Klanges, nicht die der Arithmetik.

Der Umschwung ist noch zu sehr im Gange, um schon zum Aufbau benutzt zu werden. Wir müssen auch abwarten, ob das, was zunächst für den englischen und germanischen Vers etwa nachgewiesen werden kann, auf den romanischen ohne weiteres übertragbar ist. Allerdings rückt mit dem Symbolismus die Abkehr von der mechanischen Metrik herauf durch die Hinwendung zu den musikalischen und lautsymbolischen Momenten der dichterischen Sprache und die Verletzung der klassisch-strengen Zählbarkeit bis zur Aufgabe von Reim und fester Silbenzahl. Wenn im folgenden eine Analyse der Stilmittel und Metrik Verhaerens versucht werden soll, so ist mir bewußt, daß es sich dabei um ein nachträglich abgeleitetes handelt, das mit der Urschöpfung der Form nur noch wenig zu tun hat und die Einheit des künstlerischen Vorgangs zersetzt.

Untersuchen wir die metrischen Erscheinungen bei Verhaeren, so haben wir nicht mehr die klassische Metrik als Ausgangspunkt zu nehmen. Wir setzen als bekannt voraus jene Lockerungen und Umdeutungen des reinen Alexandriners, des typisch französischen Verses, die durch die Romantik und die parnassiens Geltung gewonnen hatten. Vorgänge wie die Häufung von Hiatus und enjambement, schwankende Bewertung der einst obligatorischen End-*e* vor konsonantischem Anlaut, das Auftreten dreigeteilter Alexandriner, der rythmes ternaires, sind also hier nicht mehr zu diskutieren. Solche Freiheiten bilden erst den Ausgangspunkt für die neue Verslehre der Symbolisten, die am gründlichsten von De Souza zusammengefaßt wurde und sich neben den neueren Vorbildern auf die Versbehandlung der alten Meister La Fontaine, Racine und A. Chénier berief, wenn man nicht gar auf die Lyrik des Altfranzösischen oder der Renaissance zurückwies.

Der Wendepunkt der modernen Metrik liegt in Baudelaire. Er hat ebenso mit der Symmetrie des Klassizismus wie mit dem Reimkult des Parnasses gebrochen. „*La rime est un être vivant*“, tönt es aus Hugo wieder, eine willkommen aufgenommene Botschaft für die großen Versfeinschmiede. Der Vers bezieht seinen Sinn und seine Berechtigung von der Macht des Reimworts her, ein Vorgang, der bei Hugo so oft zum bloß Oratorischen verleitet — ganz im Gegenteil zu Verhaeren, der den Vers aus seinem inneren ganzen Rythmus gestaltet, der also nicht vom fixierten Versende, sondern von dem lebendigen Versgehalt und der ganzen Versschwingung ausgeht, dem der Reim nur ein sekundäres Mittel in seinem Streben nach dem Tönenden des Verses ist. Andererseits gewannen bei Hugo und bei Gautier die Worte der Lyrik zuweilen schon einen musikalischen selbständigen Eigensinn

neben ihrer logischen Bedeutung, ein Vorgang, der in dem vom Ohre aus bestimmten Wortkult Baudelaires zum Abschluß kommt und machtvoll in den Symbolismus ausstrahlt. Baudelaire ist nicht Gegner des Reims, aber er ist der erste, der unter dem Einfluß des Verses von Banville und der Lehren aus Sainte-Beuve und E. A. Poe zu einer völlig befreiten, rhythmisch wunderbaren Prosa gelangt in seinen *Petits Poêmes en Prose*. Er ist der erste, der sehr bewußt als Jünger der Wagnerschen und Lisztschen Musik die Tonalität des Verses durch leitmotivische Wiederholungen, Vokalsymbolik (*a i é è y*, diese *voyelles claires* geben ihm den Jubel, die Begeisterung wieder, *i é y* auch oft das Leid), durch Assonanz und Alliteration bekräftigt.

Sein geistiger Erbe, Verlaine, verstärkt das noch alles, z. B. mit Anlehnung an volksliedhaften Rhythmus. Er ist bekannt und bei den Anfängern der alten Kunst verrufen geworden durch die Einführung ungerader Versmaße (rythmes impairs), die vor ihm allerdings schon Rimbaud bringt. Er greift außerdem die *rime riche* an und fordert ein *rimer faiblement* oder Assonanz. Alles geschieht bei ihm aus dem Geiste der Musik heraus, er hat die strenge Verstechnik geradezu abgeschafft.

Als der Verkünder des *vers libre* gilt Gustave Kahn. In der Lehre von der Freiheit des Verses lag eine Gefahr, nämlich die der talentierten Durchschnittsreimereien, denen wechselnde Verslänge eine bequeme Handhabe wurde. Der Sinn des *verslibrisme* war natürlich ein anderer: Er ging hervor aus der Gestalt des musikalischen Kunstwerks. Die musikalischen Themata und ihre Durchführungen, etwa in der Symphonie, die zusammengehörigen Taktgruppen sind durchaus nicht von stets gleicher Länge. Diese Erscheinung suchte nun die Lyrik zu erfassen und fand außer Kahn in Vielé-Griffin, De Régnier und Verhaeren darin große Meister. Der französische Geist hat sich aber wieder sehr vom freienVerse abgewandt (selbst Paul Forts außergewöhnlich strenge Prosalyrik war eine Reaktion gegen diese Lockerung), nur Vildrac und Duhamel sind dem *vers libre* in unsern Tagen treugeblieben.

Der Symbolismus baute jeden dieser Bezirke aus, der eine Künstler an dieser, der andere an jener Stelle, so daß sich manche Formbestrebung innerhalb der neuen Lyrik widerspricht — aber „Symbolismus“ ist ja nur ein Sammelname. Von Baudelaire aus werden wir z. B. Rimbauds vielverketzertes Sonett *Voyelles* verstehen:

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes . . (1871/2),

das eine Vokalsymbolik nach Farben, Stimmungen, Bildern meint. Aus dem Wortkult Baudelaires und seiner Folger verstehen wir dann die auch bei Verhaeren so häufigen schweren Wortbildungen im Verse, die dem Gehalt ein Geheim-Bedeutsames geben. Als unübertreffbares und ebenso unübersetzbares Muster dieser Art (fast ihre Parodie) ist Rimbauds Gedicht *Le Cœur Volé*, 2. Str. (1870/71) anzuführen:

Ithyphalliques et pioupiesques,
Leurs insultes l'ont dépravé.
A la vesprée, ils font des fresques
Ithypalliques et pioupiesques.
O flots abracadabrantesques,
Prenez mon cœur, qu'il soit sauvé!
Ityphalliques et pioupiesques
Leurs insultes l'ont dépravé!

Es ist für die französische Lyrik bezeichnend, daß sie auch zur Zeit des Naturalismus nie eine naturalistische Form gewählt hat wie die deutschen naturalistischen Lyriker. Dem Naturalismus der Prosa entspricht zur gleichen Zeit die am strengsten gebundene Lyrik der parnassiens. So faßt auch Verhaeren den Naturalismus seiner *Flamandes* (1883) in höchste Formenstrenge des Alexandriners, der nur selten ein enjambement wagt. Dieser Vers ordnet sich in dreierlei Weise zum Strophenbau: 1. als unstrophische, in große, unregelmäßige Absätze gegliederte Versmasse (ein Vorspiel zu der beliebten Laissenform des späteren Werkes). 2. in vierzeilig abgesetzten Strophen, 3. in Sonetten (von Sainte-Beuve wieder zu Ehren gebracht) mit wechselnden Reimfiguren der Terzette. Daneben gelegentlich achtsilbige Vierzeiler und eine Mischstrophe von drei Alexandrinern und einem Achtsilber. Ebenso formenstreng verharren *Les Moines* (1886), mit zweizeiligen Alexandrinerstrophen in den Charakterskizzen der Mönche.

Wenn Verhaeren in *Les Soirs* (1887) hier und da zu freieren Maßen übergeht, so mag für ihn, von direkten Einflüssen der symbolistischen Verslehre abgesehen, eine ähnliche Einsicht wie die bei De Souza vertretene mitgesprochen haben, z. B. daß Verslänge und Atem in natürlicher Wechselwirkung stehen. Noch herrschen, wie in *Les Débâcles* (1888) die Alexandriner vor, es findet sich aber z. B. schon folgende Form:

12a 12c˘ usw.
8b˘ 8d
8b˘ 8d
12a 12c˘

also eine vierzeilige Strophe, deren erste und letzte Alexandrinerzeile achtsilbige Mittelverse einschließen, mit dem nach klassischem Gesetz wechselnden Schema männlicher und weiblicher (˘) Reime. Eine andere Zusammenstellung bietet folgendes Schema:

12a˘
12b
10a˘
12b,

d. h. gekreuzter Reim bei unsymmetrisch wechselndem Versmaß. Schließlich mischen sich auch vier- bis zwölfsilbige Verse.

Erst mit den *Flambeaux Noirs* (1890) ist der befreite Vers Verhaerens erreicht. Die formalen Probleme, die Erkämpfung der dichte-

rischen Form gehen parallel der seelischen Krise des Dichters in den Frühzeiten und dem Ringen um das Ich. Feinfühlig sind die metrischen Erscheinungen abgestuft in dem Gedicht *La Révolte:*

8a La haine du monde est dans l'air,
8a Et des poings pour saisir l'éclair
8b˘ Se sont tendus jusqu'aux nuées.
8c C'est l'heure où les hallucinés,
8c Les gueux et les déracinés
8d˘ Dressent leur orgueil dans la vie.
12e C'est l'heure — et c'est là-bas que sonne le tocsin,
10f˘ Des crosses de fusils battent ma porte;
8f˘ Tuer, être tué! — qu'importe!
2g˘ — C'est l'heure.

Weitgehend ist die Anschmiegung des Verses an den seelischen Gehalt: die stoische Monotonie der beiden ersten Strophen, das plötzlich aufschreckende Emporfahren in Strophe 3, und das ermüdete Abschwellen bis zum Ergebensein ins Schicksal. Dazwischen die suggestive Wiederholung *c'est l'heure.* Derartige Suggestionszeilen, von der einfachen Wortwiederkehr bis zu ganzen, gleichmäßig wiederholten, unveränderlichen oder aufschwellenden Strophenbauten, die durchaus an leitmotivisches Gefüge der Musik erinnern, sind für Verhaeren ganz besonders kennzeichnend.

Von dem charakterisierenden rhythmischen Wechsel macht der Dichter fast in jedem zweiten Gedicht Gebrauch. Das wird an den Stellen am gewaltigsten zur Auswirkung kommen, an denen ein plötzlicher Umschwung der Stimmung, eine rasch einsetzende Handlung zu schildern sind: Das Rasen des Sturmes, plötzlich losbrechende und vereinzelte Stöße des Windes. Blitzartig zuckt dann ein Langvers auf in der kurzsilbigeren Umgebung, oder es schiebt sich ein vielzeiliger Strophenblock in einfachste Wechselstrophen ein.

Damit ist Verhaerens charakteristische Versrhythmik durchgebildet, die in sich den Takt des Schreibens, das Schwellen des Meeres, das Strömen der Schelde, die Stöße des Windes und selbst den Donner der Eisenbahnzüge und das Knattern der Maschinen spürt, und sie wird fortan in immer größerer Bemeisterung fortgeführt, ohne daß wir das im einzelnen noch zu verfolgen hätten. Eine solche crescendo- und decrescendo-Lyrik findet sich selbst in den Dramen, die außerdem je nach der Erlebnishöhe zwischen Vers und Prosa wechseln.

Verhaeren hat nie ganz auf den Reim verzichtet. Strenger Strophenbau und Alexandrinermaß finden sich ebenso bis in die letzten Gedichte häufig. Dieser Freiheitskämpfer des Verses greift nur selten zum rythme impair, die geraden Maße von der Vier- bis zur Zwölfsilbenzahl überwiegen. Eine Überschreitung des Alexandriners bis zum Vierzehnsilber tritt nur sehr selten auf; das hängt wohl mit der Dauer der normalen Ein- und Ausatmung zusammen. Statt reiner Reime finden sich zeitweilig Assonanzen ein oder eigenartige Doppelreime wie in *La Bêche* (*Les Campagnes Hallucinées* 1893):

Sur le cadavre épars des vieux labours, Plaque de *fer clair*, latte de *bois froid*
Domine là, et *pour* tou*jours*, La bêche.

Die Hauptform der großen Lyrik Verhaerens ist die vielzeilige, in der Länge beständig wechselnde Laisse, doch nicht im altfranzösischen Sinne; denn es handelt sich bei jener um durchgereimte Absätze. Als Beispiel diene vielleicht der Anfang von *Les Pêcheurs* aus den *Villages Illusoires* (1895), in dem 6-, 8- und 10-Silber wechseln:

$$\left\{\begin{matrix} a^{\smile} \\ b \\ b \\ a^{\smile} \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} c \\ d^{\smile} \\ d^{\smile} \\ c \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} e^{\smile} \\ f \\ f \\ e^{\smile} \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} g \\ h^{\smile} \\ g \\ h^{\smile} \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} i^{\smile} \\ k \\ i^{\smile} \\ k \\ e^{\smile} \\ e^{\smile} \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} m \\ m \\ n^{\smile} \\ n^{\smile} \\ m \end{matrix}\right. \text{ usw.}$$

Es ist mehrfach behauptet worden, wie andre Symbolisten (Régnier, Moréas) sei auch Verhaeren in seinen späteren Dichtungen wieder zu einem klassischeren Versmaß zurückgekehrt. Demgegenüber ist nur festzustellen, daß der Dichter in seinen letzten Sammlungen, auch in den Kriegsgedichten, häufiger wieder vierzeilige Alexandrinerstrophen anwendet als einst in Les Villages Illusoires oder in *Les Villes Tentaculaires* (1895), die nur in Laissen geschrieben sind, mit eingestreuten vereinzelteren Regelstrophen. Strenge Strophen bleiben auch später in der Minderheit. Von „klassischer Umkehr" ist auch in den feierlichen *Rythmes Souverains* (1910) wenig zu merken, nur *Le Paradis* Teil I und *Le Navire* sind in Alexandrinern abgefaßt.

Die Symbolisierung durch die Form (das ist der zweite Sinn des Begriffes „symbolistische Kunst") wird auch durch hellhörig abgestimmte Vokalklänge erreicht. Das Rieselnde des Regens durch Wiederholung des *i*-Klanges, das Lastende des Schnees in *La Neige* (Vill. Illus.) auf *o*, das Ewig-Monotone des katholischen Kults durch Häufung der Gruppe *-oi* in *Les Vêpres* (Les Soirs): soirs, noir, moire, désespoir usw. Man achte auf die scharfen *i* in *Convalescence* (Les Tendresses Premières 1904), durch die das Bittere der Krankheit erfaßt wird:

Ma tante — oh! Les craintes que trah*i*ssait sa voix! —
M'avait dans son grand l*i*t, blott*i*,
Et depu*i*s lors, l'âme engourd*ie*,
Les jours, les nu*i*ts, j'avais sent*i*,
Sur mes yeux clos et sur mon front, passer
Toutes les moites et blancs baisers
Des malad*ie*s.

Ein Werk ist allerdings von vollendetem Klassizismus der Formgebung: *Les Heures* (1896, 1905, 1910), vor allem in der Strophensymmetrie und Reimharmonie. Als Beispiel diene Nr. XI aus Heures du Soir:

$$\begin{matrix} 10a^{\smile} \\ 8b \\ 12b \\ 8a^{\smile} \end{matrix} \left\{\begin{matrix} 12c \\ 8d^{\smile} \\ 12d^{\smile} \\ 8e \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} 12f^{\smile} \\ 8g \\ 12g \\ 8f^{\smile} \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} 12h \\ 8i^{\smile} \\ 12i^{\smile} \\ 8h \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} 12k^{\smile} \\ 8l \\ 12l \\ 10k^{\smile} \end{matrix}\right.$$

Neben der Silbenentsprechung des Anfangs- und Schlußverses im Bau des Ganzen zeigt sich das bei Verhaeren häufige Merkmal, daß sich Symmetrie der Silbenzahl und Reimsymmetrie kreuzen, nicht Hand in Hand gehen. Doch solche Feinheiten kommen erst dann recht zur Geltung, wenn die Gedichte laut vorgetragen werden, denn dahin drängt ihre emphatisch-rhetorische Natur (rhetorisch sei ohne jeden Beigeschmack gemeint).

Wenn Johannes Schlaf Verhaeren den Dichter des Paroxysmus nennt, so müssen besonders die suggestiven, eindringlichen und aufreizenden Sprachmittel bei ihm hervortreten. Wirklich liegt in seinen Versen etwas Aufpeitschendes und Erregendes, etwa durch die gehäuften Ausrufe: *Dites! Voilà! Oh!* durch die bedeutsamen Fragen, mit denen in die Stimmung eines Gedichtes eingeführt wird:

Sombre dame des carrefours
Qu'attendre après de si longs jours,
Qu'attendre ? (*La Dame en Noir*, Flamb. Noirs.)

Drängende Wiederholungen können bis zu dämonischer Wirkung aufwachsen. Schon in frühesten Werken treten sie auf: In *Agonie de Moine* (Les Moines) beginnen Strophe 2 bis 13 je mit einem *Quand*, während Anfangs- und Schlußzeile flehen: *Faites miséricorde!* Öfter wiederholt sich auch eine eindringliche Zeilengruppe in leichten Variationen. Gruppen von Themaführungen treten im Wechsel kontrastierend gegenüber. Schließlich bereitet sich eine dialogische Führung der Gedichte vor, deren letzte Folge *Les Blés Mouvants* (1912) und die Dramen bringen. Die stilistischen Ausdrucksmittel der Volksballade und des Volksliedes treten in den Gesichtskreis des Dichters.

Um das Voranstehende nochmals in einem größeren Ganzen anzuwenden, möchte ich das wie ein Kristall gebaute Lied XIX aus *Les Heures Claires* heranziehen:

8a Que tes yeux clairs, tes yeux d'été
6b˘ Me soient sur terre,
8a Les images de la bonté.
8c˘ Laissons nos âmes embrassées
12c˘ Revêtir d'or chaque flamme de nos pensées.
8d Que mes deux mains contre ton cœur
6b˘ Te soient, sur Terre,
8d Les emblèmes de la douceur.
12e˘ Vivons pareils à deux prières éperdues
10e˘(?) L'une vers l'autre, à toute heure, tendues.
10f˘ Que nos baisers sur nos bouches ravies
6b˘ Nous soient, sur terre,
8f˘ Les symboles de notre vie.

Die Wiederholungen, die harmonische Gliederung bis ins Syntaktische sind ausdrucksvoll. Die 1. Strophe spricht zum Du, die 3. vom Ich, die letzte, leicht gesteigert wie die 4., nimmt die verbindende Absicht der zweizeiligen Zwischenstrophen auf und läßt die Liebe zu einem Jubelakkord des Wir, der Liebenden zusammenklingen.

Ebenso überzeugend läßt sich die Analyse des seelischen Erregungsgrades und der Formintuition an den großen Laissengedichten nachweisen, etwa an *L'Arbre* aus *La Multiple Splendeur* (1906) oder an *Passeur d'eau* aus den Vill. Illusoires. Ich möchte die Durchführung allerdings nicht noch ausführlich vornehmen.

Zum Abschluß der Formuntersuchungen möchte ich noch auf eine Eigenart Verhaerens hinweisen, auf die mich Stefan Zweig aufmerksam machte: Der Dichter hat viele seiner Gedichte in den einzelnen Auflagen jedesmal charakteristisch geändert. Das hat z. B. auch schon Stefan George, einer der ersten Übersetzer und Verkündiger des Belgiers in den „Blättern für die Kunst", beobachtet, wenn er unter seine Übertragung von *Le Moulin* aus *Les Soirs* (1887) im Jahre 1905 die Bemerkung „erste Fassung" setzt. Wohlgemerkt: Es handelt sich dabei nicht um stets erneuerte Gestaltung des gleichen Themas in den verschiedenen Werken (auch das ist häufig genug), sondern um fortlaufende Veränderungen in den Auflagen des gleichen Werkes. Indessen fehlen mir die Unterlagen für eine solche Untersuchung, da sich in deutschen Bibliotheken kaum mehr als ein Exemplar desselben Verhaerenwerkes findet.

Es wäre in diesem Zusammenhange von der schöpferischen Wortwahl, von der freischaltenden Syntax u. dgl. noch zu reden. Indessen ist dieser Beitrag vor der Fülle des Materials mehr als Richtungweiser und Skizze denn als erschöpfende Analyse zu betrachten. Jedenfalls ist es wesentlich, daß selbst aus der Formproblematik als einer abstrahierten Nachträglichkeit das Urbild des Dichters sich noch gewaltig verrät. Die metrisch-strophischen Vorgänge bei Verhaeren führen übrigens von sich aus in eine der eingangs aufgestellten Hypothese Scriptures sehr verwandte Richtung.

Kleine Beiträge.

Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland.

Unter dem Titel „Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland" hat Hans Prutz 1919 in den Sitzungsberichten der bayrischen Akademie der Wissenschaften (Philos.-philol.-hist. Klasse, 3. Abh.) eine Abhandlung erscheinen lassen, der wir den Hinweis auf mehrere vergessene Vorläufer dieser Gattung wie Moritz Rapps „Wolkenzug" (1835 und Otto Friedrich Gruppes „Winde" (1831) verdanken. Trotzdem kann natürlich diese Abhandlung, wie schon aus der Form ihres Titels erhellt, nichts Vollständiges bieten. Aber selbst, soweit sie neues bringen, können ihre Ausführungen vor einer sachkundigen Kritik nicht immer standhalten. Der folgende Aufsatz unternimmt es darum, die nötigen Berichtigungen zu geben; dazu kann er auf Grund neuer Funde weitere Beiträge zu Prutzs Untersuchungen liefern.

Prutz stellt die These auf, daß die Entwicklung der deutschen politischen Komödie mit dem Erwachen des politischen Sinnes in Deutschland überhaupt beginnt, und bespricht darum zuerst Rückerts Napoleonkomödien „Napoleon

der Drache“ und „Napoleon und seine Fortuna“, die 1815 und 1818 als erste Teile einer geplanten Trilogie erschienen. Es ist ihm jedoch unbekannt, daß Georg Schenk (Breslau) bereits 1913, also 6 Jahre vor dem Druck von Prutz' Abhandlung, bei Berthold Sutter in München den Text der dritten Komödie, „Der Leipziger Jahrmarkt“, mit den Varianten aus Rückerts Nachlaß herausgegeben hat. Diese dritte Komödie blieb wohl nicht nur deshalb liegen, weil sie, wie Prutz meint, den Ereignissen nachhinkte. Denn die Begeisterung der Befreiungskriege zitterte noch lange nach, und die dritte Napoleonkomödie hätte nach der Besiegung des großen Korsen ebenso ihre Leser gefunden wie die beiden ersten. Eher hat man wohl mit Schenk den bald einsetzenden politischen Druck für das Ausbleiben der Veröffentlichung verantwortlich zu machen.

In diesem dritten Stück unterliegt Napoleon der Macht der Fortuna, die ihn auf die Leipziger Messe gelockt hat, damit er dort seine Waren absetze. Durch die ungestüm herandrängende Menge europäischer Kaufleute wird er jedoch so erschreckt, daß er eiligst sein Heil in der Flucht sucht, nur noch mit dem Kaisermantel bedeckt. Das Stück entbehrt ebenso wie die beiden ersten Teile der Trilogie des über den Dingen schwebenden Humors und ist der gleichen formalen Spielerei unterlegen. Seine Lektüre liefert darum zu Prutz' Aufstellungen rein äußerliche Ergänzungen.

Sicher kann man Rückerts Stücke nicht zu den eigentlich politischen Komödien rechnen, da sie Ereignisse behandeln, die zur Zeit ihres Erscheinens schon der Geschichte angehörten. Und die folgenden von Prutz besprochenen Spiele, Platens Literaturkomödien sowie die schon angeführten Werke Rapps und Gruppes, bringen zwar einzelne Anspielungen auf die Tagespolitik, sind aber in erster Linie literarisch oder philosophisch eingestellt. So müssen einem unbefangenen Leser die von Albert Dulk und Otto Seemann gemeinsam verfaßten „Wände“ als die erste politische Komödie in Deutschland erscheinen. Tatsächlich aber läßt sich dieses Hauptergebnis von Prutz' Forschungen unmöglich halten.

Denn nicht 1842, sondern 1848 sind die „Wände“ in Königsberg bei Pfitzer und Heilmann erschienen. Ginge das nicht schon aus der Jahresausgabe des Titelblattes hervor, so müßte es aus der Handlung des Stückes erschlossen werden, die eine Bekanntschaft mit den Ereignissen des tollen Jahres voraussetzt. Das hat Walter Dohn bereits 1912 in seiner Untersuchung über „Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos“ (S. 68) nachgewiesen und so Hilles Meinung widerlegt, die Komödie versetze uns in keine bestimmte Zeit der Geschichte unseres Volkes. (Vgl. Curt Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Breslauer Beiträge zur vgl. Lit. Gesch., Leipzig 1907). Man muß also noch immer Robert Prutz' „Politische Wochenstube“ für das erste rein politische Lustspiel in der deutschen Literatur ansehen (vgl. Dohn, a. a. O. S. 16ff.). Von dieser Komödie lag auch mir nur eine Ausgabe von 1845 vor; Brümmer (Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrh., 6. Aufl.) und Krüger (Deutsches Literatur-Lexikon, München 1914) wissen auch von einem Druck von 1843.

Ich habe ebenso wie die früheren Forscher die Meinung gewonnen, daß der Gesamtplan der „Wände“ von Seemann stammt, worauf schon die Voranstellung seines Namens auf dem Titelblatt, entgegen der alphabetischen Reihenfolge, zu deuten scheint. Auch schließt Seemanns Drama „Der letzte König“ von 1842 mit dem gleichen Ergebnis, der konstitutionellen Monarchie. Ferner weist der schwulstige Stil der Chorlieder nicht auf Dulk hin; er ist vielmehr den philosophischen Weitschweifigkeiten von Seemanns „Letztem König“ unmittelbar verwandt. Wohl aber sind Dulk die flotten, schlagfertigen Dialogstellen des Stückes zuzuschreiben. Ernst Ziel (Albert Dulks sämtliche Dramen, Erste Gesamtausgabe, Stuttgart 1893/94, Bd. 1), der auf unendlichen Quellen fußt, macht zudem ebenfalls die Angabe, daß von Dulks Mitarbeiter die Idee des Stückes stammt. Von diesem Hamburger Otto Seemann (vgl. Heinrich Kurz, Geschichte der deut-

schen Literatur, Bd. 4 Aufl. 5 Leipzig 1894, sp. 520a) wissen wir bisher weiter nichts; wahrscheinlich ist er auch der Verfasser der von Dulk einmal im „Deutschen Museum“ (1867) zitierten Schrift „Wohin?“ (Berlin 1866).

„Die Wände“ sind natürlich nicht, wie Ludwig Fraenkel (A. D. B. Bd. 48, S. 149ff.) schreibt, ein Angriff auf die Preußenvereine. Diese Meinung hat Fraenkel nicht durch eigene Lektüre des Stückes erwerben können; sie beruht wohl auf Brümmers Bemerkung a. a. O., der Dichter habe 1848 in einer Komödie die Preußenvereine angegriffen; diese Bemerkung wiederum geht auf eine von mir aufgefundene handschriftliche Selbstbiographie des Dichters zurück. Dohn (a. a. O.) kennt wohl „Die Wände“ und identifiziert daher nicht wie Fränkel diese Komödie mit der gegen die Preußenvereine; dafür zählt er unter den ihm unbekannt gebliebenen Stücken eine Komödie „Die Preußenvereine“ auf.

Tatsächlich habe ich im Nachlaß Dulks die Handschrift einer Komödie auffinden können, die diese Vereine angreift. Es handelt sich um ein einaktiges Lustspiel aus dem Jahre 1848, das allen bisherigen Biographen Dulks unbekannt geblieben ist. Es heißt „Die Verschwörung“. Dulk hat es einmal 1848 gegen Eintrittsgeld öffentlich vorgelesen und so mit ihm den Preußenvereinen Abbruch zu tun versucht.

Der Inhalt des Stückes ist kurz der folgende: Ein Rentier Haase will seine Tochter Emma dem Kaufmann Robert Freiland nur dann zur Frau geben, wenn wieder Ruhe im öffentlichen Leben eingetreten ist. Haase ist Mitglied des „Prustervereins“, welcher Spottname natürlich auf die Preußenvereine geht. Der Rentier gehört zu den furchtsamen Stammtischphilistern, die schon vor dem bloßen Worte Unruhe zurückschrecken. Die neue Verfassung scheint endlich Ruhe zu bringen; aber daß beide Parteien nun in erneuten Versammlungen zu ihr Stellung nehmen wollen, stimmt Haase bedenklich. Emma nimmt ihm seine Bedenken, so gut sie kann, und überredet ihn, jetzt wieder in seine Stammkneipe „Das Lämmlein“ zu gehen. Hinter seinem Rücken bringt Emma eine Verschwörung mit der Absicht zustande, beide Parteien von Versammlungen abzuschrecken.

Der zweite Aufzug führt uns den Prusterverein vor, in dem die Handwerker mit Schnäpsen und Zigarren bestochen werden; sie zeigen obendrein eine bodenlose politische Dummheit. Die Versammlung wird durch die von den Verschwörern ausgestreuten Gerüchte schließlich gesprengt. Als Haase das Lokal betritt, stellt er fest, daß niemand anwesend ist.

Der dritte Aufzug spielt im „Lämmlein“. Haase trifft hier die als Mann verkleidete Emma, die den mitverschworenen Neffen Haases, Gustav, vor der Polizei gerettet hat. Eine Kommission langt an und verhaftet Gustav doch noch; da wird alles aufgeklärt, und Haases Neffe wird freigelassen. Die Regierung ist blamiert, weil sie auf einen harmlosen Studentenstreich hereingefallen ist und soviel Unruhe angerichtet hat aus Furcht vor vermeintlichen „Revolutionären“. Auch Haase will nun nicht mehr Ruhe unter allen Umständen haben und gibt seine Tochter dem Freiland.

Das flott geschriebene Stück ist sonst mit den üblichen Lustspielrequisiten seiner Zeit ausgestattet und erregt trotz seiner nicht ganz wahrscheinlichen Handlung unser Interesse durch die satirische Wiederspiegelung 48er Zustände. Tatsächlich war damals in weiten Kreisen noch soviel politische Unerfahrenheit vorhanden, daß vielfach die unsinnigsten Gerüchte geglaubt wurden, und die Gestalt des nichts als „Ruhe“ begehrenden Rentiers Haase gehörte damals keineswegs wie heute einer ziemlich ausgestorbenen Gattung an.

Im Gegensatz zu den „Wänden“ zeigt „Die Verschwörung“ keinerlei Spuren aristophanischen Einflusses. Daß Dulk aber doch auch späterhin die aristophanische Komödie zu den vorbildlichen politischen Komödien rechnete, zeigt sein Versuch, die Ereignisse des Krieges von 1866 satirisch zu behandeln. Leider ist von dieser geplanten Trilogie nur der erste Teil „Die Gänse“ fertig geworden. Dulk lag bei seiner schweren ostpreußischen Gemütsart das Lustspiel sehr wenig,

und da auch Herrmann Kurz, dem er „Die Gänse" vorlas, aus seiner Ablehnung kein Hehl machte (vgl. Isolde Kurz, Aus meinem Jugendland, 14.—16. Tausend Stuttgart und Berlin 1919), so gab er die weitere Ausführung seines Planes auf, der zudem bald durch die Zeitereignisse überholt wurde.

Die ganzen deutschen Fürsten werden in diesem Stücke als Gänsereibesitzer in China mit Namen wie „Starrkop, Dickkop, Querkop" vorgeführt; mit den Gänsen sind die deutschen Volksvertretungen gemeint. Jakop Herrentisch Selbstkop, d. h. Preußen, bringt im ersten Akt den alten wackeligen Bundesstall mit Hilfe der Gänse zum Einfall. Im Bunde mit Jakopine (Frankreich) fängt er dann Krieg mit Neinkop Concordatus Reichskop, also Österreich, an. Der zweite Akt zeigt die unordentliche und unwachsame Kriegsführung auf Seite der Verbündeten Österreichs. Man bemerkt den Feind nicht, als er ganz in der Nähe ist, und wird so besiegt; die Fürsten leiden sowieso an der „Königskrätze". Im dritten Akt folgt der Friedensschluß. Jakop unterwirft sich alle anderen in der Form von Schutz- und Trutzbündnissen. Die Gänse, die vom Kriege nichts wissen wollten und deshalb passive Resistenz beschlossen hatten, aber einfach in Uniform gesteckt wurden, danken nun ergebenst Herrn Jakop und ziehen ab mit dem Liede:

„Was ist der Gänse Vaterland?
Ist's wo Vernunft wächst und Verstand?
Wo Eidschwur gilt und alte Treu,
Wo gleichen Rechts ein Jeder frei?
O nein, o nein, gak-gak, o nein,
Ihr Vaterland muß enger sein" usw.

Natürlich hat das Stück keinen ästhetischen Wert; dazu ist es in zu bitterem und unversöhnlichem Tone gehalten. Die Witze sind oft gesucht, und der großdeutsche Standpunkt wird mit verrannter Einseitigkeit durchgeführt. Gerade aber weil das Stück sich so gar nicht zu irgendeinem überzeitlichen und weitblickenden Standpunkt aufzuschwingen vermag, ist es als großdeutsche Wiederspiegelung des deutschen Krieges von großem historischen Interesse. Unsere Literatur ist sowieso nicht reich an solchen politischen Lustspielen, die irgendwie nach höherem Kunstwert streben, und wir müssen daher auch diese Vermehrung unseres Materials zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland begrüßen. Über den Verfasser beider Komödien, den Königsberger Albert Dulk, kann man in meiner Dissertation „Albert Dulk als Dramatiker" (im Leipziger Fakultätsarchiv) näheres finden.

z. Zt. New-York. Ernst Rose.

Bücherschau.

Bereits im Jahre 1910 ist der erste Band der **„Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung"** von **Kuno Francke** (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung) erschienen. In großen Zügen war hier das Mittelalter (das Zeitalter der Völkerwanderung, die Entwicklung der feudal-theokratischen Gesellschaft, die Blüte der ritterlichen Kultur sowie die Kultur des Bürgertums) gezeichnet. Wie es im Vorwort zu diesem Bande heißt, möchte das Werk „ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Persönlichkeit sein. Es richtet sich an Menschen, welche zu den Idealen der Besten unsres Volkes in ein persönliches Verhältnis treten möchten". Und schon hier spürt man aus jeder Zeile, daß es aus dem inneren Erleben der großen Schöpfungen hervorgegangen ist, von denen es eine Anschauung zu geben und deren Bedeutung es zu bestimmen versucht. Lange schon hatten wir die weiteren Teile des Werkes sehnlichst erhofft — da ist nun vor kurzem der **zweite Band: Von der Reformation bis zur Aufklärung** (1923, 8°, 638 Ss.) erschienen, und wir müssen freudig bekennen, daß die hohen Erwartungen,

die wir schon nach dem ersten Bande hegen durften, noch um ein gut Teil übertroffen sind. Das ganze Buch legt ein beredtes Zeugnis ab von der seelischen Ergriffenheit, mit der es der Verfasser, der seit 1884 als Professor der deutschen Kulturgeschichte an der Harvard University wirkt, fern der Heimat während des Weltkrieges geschrieben hat, und doch trotz aller quälenden Sorge um die Not der Heimat bricht immer wieder sein hoffnungsvoller Glaube an die Zukunft durch, in dem ihn gerade die Vertiefung in die Vergangenheit seines Volkes bestärkt hat. Lehrt sie uns doch immer aufs neue den idealen Zug des ganzen deutschen Geisteslebens, „der aus jeder Zermalmung durchs Schicksal immer wieder zur inneren Erhebung geführt hat“ (S. 582), „daß die Ideen unabhängig von den Tatsachen ihr eigenes Leben führen und daß das Leben des Gedankens gerade in den Zeiten brutaler Gewalt und wüster Leidenschaft seine Überlegenheit über die blinde Wirklichkeit aufs herrlichste offenbart“ (S. 194). Vor allem aber mögen auch die Schlußworte (S. 624) hier eine Stelle finden: „Ein Volk, welches aus nationaler Zerrüttung und politischer Knechtschaft heraus den Blick immer und immer wieder auf die ewigen Daseinsideale gerichtet hat, welches in tiefster Umnachtung das Streben nach einer lichten Zukunft nie verloren hat, welches aus Verzweiflung und Haß und Verwilderung der konfessionellen Kämpfe des 16. und 17. Jahrhunderts zu der heiteren Höhe Lessingscher Menschlichkeit und damit in die Sichtweite der höchsten Gipfel einer schlechthin universellen Kultur emporklimmen konnte, — ein solches Volk hat den Beweis seines sittlichen Wertes und seines unvergänglichen Menschheitsberufes erbracht. Auch aus der Not der Gegenwart wird das Bewußtsein von diesem Menschheitsberuf das deutsche Volk in die Höhe führen“. — Meisterhaft sind die großen Entwicklungslinien und Hauptströmungen herausgearbeitet, die dem Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, dem des Absolutismus und der Aufklärung ihr besonderes Gepräge verleihen, und feinsinnig versteht es Francke, Persönlichkeiten wie Ulrich von Hutten, Sebastian Frank, Andreas Gryphius, Klopstock, Wieland, Lessing u.v. a. zu charakterisieren. Dem Fachmann bietet das Buch die reichste Fülle von Anregungen, aber darüber hinaus wird es auch den Wunsch des Verfassers in vollem Maße erfüllen, daß das fertige Buch nämlich auch andern den Trost bringen möge, den ihm selbst die Arbeit an dem Werk gewährt habe. Hoffentlich beschert er uns recht bald auch die beiden letzten Bände, die das Zeitalter des Klassizismus und der Romantik sowie die Gegenwart behandeln werden.

Wenn Kuno Francke einmal sagt, daß Schillers Wort von dem Geist der sich den Körper baut kaum je eine erhebendere Bekräftigung gefunden habe als in dem Wiederaufbau der deutschen Gesittung nach dem 30jährigen Kriege, so wollen wir hoffen und glauben, daß es sich an für unsere Zeit bewahrheiten möge, und gerade Schiller, der Dichter des deutschen Idealismus, kann da einer unserer vornehmsten Führer sein. So ist es freudig zu begrüßen, daß **Schillers Werke,** im Verein mit Robert Petsch, Albert Leitzmann und Wolfgang Stammler herausgegeben von Ludwig Bellermann (Bibliographisches Institut Leipzig. 8°. 15 Bde. Pr. geb. Grundzahl 120 M.) soeben in zweiter durchgesehener und erläuterter Ausgabe erschienen sind. Daß hiermit die ausgezeichnete erste Ausgabe der neunziger Jahre durchaus wieder auf die Höhe der Zeit gebracht ist, wird schon durch die Namen der Herausgeber verbürgt; auch die vortreffliche Ausstattung in geschmackvollen grünen Ganzleinenbänden und holzfreiem Papier verdient rühmlichste Anerkennung. — In dritter Auflage liegen jetzt auch **Schillers Philosophische Schriften und Gedichte** (Auswahl) zur Einführung in seine Weltanschauung vor, die Eugen Kühnemann mit einer nahezu 100 Seiten umfassenden Einleitung versehen hat (Der Philosophischen Bibliothek Bd. 103. Leipzig 1922. Verlag von Felix Meiner. 8°. 438 Ss. Pr. geh. Grundzahl 7 M.). Als Leser dieser einleitenden Abhandlung denkt sich der Verfasser „in dem weiten Kreise der Gebildeten . . . ganz besonders den Lehrer, der vor die Aufgabe gestellt wird, seine Schüler in die philosophischen Arbeiten Schillers hineinzuführen, dann aber

auch den Schüler, der sich die angeregten Fragen noch einmal in Zusammenhang vergegenwärtigen will, und so überhaupt alle diejenigen, die lehrend oder lernend ohne die deutsche Philosophie nicht leben mögen". Gerade diese Schriften Schillers sind am besten geeignet, uns in die Welt des deutschen Idealismus einzuführen, denn „diese Welt bedeutet den Typus einer in sich geschlossenen und reichen Bildung, einer Bildung, die zugleich philosophisch, ästhetisch und historisch ist, und die das natürliche Gegengewicht bildet gegen die mathematisch-naturwissenschaftlich-technische Richtung, die heute vielfach überwiegt."

In **Bongs Goldener Klassiker-Bibliothek** sind im vorigen Jahre **Gottfried Kellers Werke** erschienen, zehn Teile in fünf Bänden herausgegeben von Max Zollinger in Verbindung mit Heinz Amelung und Karl Polheim (mit fünf Beilagen in Gravüre und Kunstdruck und drei Handschriftproben. Deutsches Verlagshaus Bong u. Co. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart). Die Ausgabe enthält Kellers Gesammelte Gedichte, die Sieben Legenden, den Grünen Heinrich, die Leute von Seldwyla, Züricher Novellen, das Sinngedicht, Martin Salander sowie eine Reihe vermischter Schriften; dem Grundsatz der Goldenen Klassiker-Bibliothek gemäß ist sie nicht für die Forschung, sondern für den weiteren Kreis der gebildeten Leser bestimmt; „sie gibt daher Lesarten nur ausnahmsweise, meidet die Polemik und begnügt sich mit einem bescheidenen Maß erläuternder Zutaten und bibliographischer Nachweise . . . Der Text der Dichtungen folgt dem der letzten Einzelausgabe, deren Drucklegung Keller noch selbst überwachte, bzw. dem der 'Gesammelten Werke'." Außerdem wurde noch die Jubiläumsausgabe von Ermatinger und Hunziker benutzt, sowie die erreichbaren Handschriften, Korrekturbogen und Handexemplare. Ein Lebensbild des Dichters ist dem Ganzen vorausgeschickt, und die einzelnen Dichtungen sind mit gehaltvollen Einleitungen sowie mit Anmerkungen versehen. Höchst willkommen ist auch der Ergänzungsband, **Gottfried Kellers Briefe,** ausgewählt und eingeleitet von Heinz Amelung. —

Dankbar zu begrüßen ist es auch, daß die bei Eugen Diederichs in Jena schon vor dem Kriege begonnene Sammlung altnordischer Dichtungen und Prosawerke (**Thule**) trotz der Schwere der Zeit wacker fortgesetzt wird. Da ist soeben das Hauptwerk der altnordisch-isländischen Geschichtsschreibung, **Snorris Königsbuch (Heimskringla)** in rascher Folge in drei Bänden herausgekommen, von **Felix Niedner,** dem Herausgeber der ganzen Sammlung, übertragen (Thule, Altnordische Dichtung und Prosa. Bd. XIV—XVI. 1922—23. 8^0. 328. 412. 394 Ss.). Der erste Band bringt die fabelhafte Geschichte von Ynglingen, die Geschichten von Halfdan dem Schwarzen, Harald Schönhaar, Hakon dem Guten und Harald Graumantel, um dann in der Geschichte von Olaf Tryggvason zu gipfeln. Der zweite Band umfaßt ausschließlich die Lebensbeschreibung Olafs des Heiligen, des norwegischen Nationalheros, die den Höhepunkt des ganzen Werkes darstellt; der dritte Band schließlich enthält die Geschichten der späteren norwegischen Könige bis zu König Magnus Erlingssons Sieg über die Birkebeiner in der Schlacht bei Re im Jahre 1177. Durch diese Übertragung hat sich Niedner ein großes Verdienst erworben, denn bislang war Snorris Königsbuch nur teilweise ins Deutsche übersetzt, und doch ist es neben den Isländergeschichten ganz besonders geeignet, in die nordische Welt um die Wende des ersten nachchristlichen Jahrtausends einzuführen, und es wäre sehr zu wünschen, daß auch Historiker und klassische Philologen sich einmal in dies Geschichtswerk des nordischen Thukydides, wie man Snorri mit Recht genannt hat, gründlich vertieften. Sie würden mit Staunen gewahr werden, daß auch der barbarische Norden Leistungen hervorgebracht hat, die sich vor ihren südlichen Gegenstücken nicht zu schämen brauchen. Die Übersetzung ist zuverlässig und gewandt, die Skaldenstrophen mit Stabreim und Binnenreimen, Assonanzen wie Vollreimen von Niedner mit bekannter Virtuosität nachgebildet; nur will mir scheinen, viele dieser Nachdichtungen kann nur derjenige verstehen, der sich schon gründlich mit der Technik der Skaldendichtung

vertraut gemacht hat und sie auch im Urtext zu lesen vermag. Aber diese Übersetzung ist doch keineswegs für Skandinavisten bestimmt, sondern gerade für weitere Kreise, und so würde ich es für einen Gewinn erachten, wenn sich der Übersetzer bei einer eventuellen Neuauflage entschlösse, innerhalb des Textes den Inhalt der Strophen in schlichter Nachdichtung zu geben und etwa im Anhang jeweils eine wörtliche Übersetzung folgen zu lassen.

Eine Reihe wertvoller Publikationen sind im Auftrage von **Den Norske Historiske Kildeskriftkommission** in den letzten Jahren veröffentlicht: **Oscar Albert Johnsen** hat die sogenannte legendarische **Olafs saga hins helga** sorgfältig herausgegeben (Efter pergamenthaandskrift i Uppsala Universitetsbibliotek, Delagardieske samling nr. 8 II. Kristiania I hovedkommission hos Jacob Dybwad. 1922. 8⁰. LVII u. 116 Ss. Pr. 7 Kr.). Die Einleitung bringt zunächst eine genaue Beschreibung der Handschrift, wobei auch spätere Eintragungen aus dem Mittelalter und neuerer Zeit abgedruckt werden, und erörtert eingehend die Entstehung der Saga. Besonders ausführlich wird von Marius Hægstad die Sprache der Saga behandelt und überzeugend als drontheimisch erwiesen; eine noch nähere Begrenzung innerhalb dieses Gebietes bleibt freilich problematisch. — **Gustav Indrebø** veröffentlichte die **Sverris saga** etter Cod. A. M. 327. 4⁰. (Kristiania I hovedkommission hos Jacob Dybwad 1920. 8⁰. LXXIX u. 214 Ss. Pr. 8 Kr.). Die in Landsmaal geschriebene Einleitung bietet zunächst eine gründliche Beschreibung der Handschrift und ihrer Rechtschreibung, eindringend wird sodann das Verhältnis von A.M. 327. 4⁰. zu den andern Haupthandschriften der Sverrissaga namentlich im Anschluß an Finnur Jónsson, untersucht, und im letzten Abschnitt versucht der Herausgeber die Grenzlinie zwischen den beiden Teilen der Saga (der *Grýla* und *hinn síðarri hlutr*) zu bestimmen, die er ansprechend hinter Kap. 43 ziehen möchte. — **Olai Skulerud** hat einen **Catalogue of Norse Manuscripts** in Edinburgh, Dublin and Manchester verfaßt (Kristiania, I Kommission hos Jacob Dybwad. 1919. 8⁰. VII u. 76 Ss. Pr. 8 Kr.), der uns allerdings zeigt, daß in jenen englischen Bibliotheken keinerlei wertvolle Handschriften vorhanden sind. — **Reidar Th. Christiansen** gab ein systematisches Verzeichnis der **Norske Eventyr (Norske Folkeminne II)** nach gedruckten und ungedruckten Quellen (Kristiania. I hovedkommission hos Jacob Dybwad. 1921. 8⁰. XI u. 152 Ss.). Seit Asbjörnsen und Moes Märchensammlungen hat sich die Stoffmasse der norwegischen Märchen sehr beträchtlich vermehrt. Denn während die beiden Hauptsammlungen der ebengenannten Männer zusammen etwa 100 Typen aufweisen, sind jetzt rund 200 Märchenformen aus Norwegen bekannt; vor allem aber geben jene Sammlungen ein falsches Bild hinsichtlich der geographischen Verbreitung der Märchen. In ihnen überwiegen bei weitem die ostländischen Distrikte, während z. B. Telemarken ganz zurücktritt, und gerade hier hat man in neuerer Zeit die reichsten Schätze gehoben. Zu den etwa 2200 bisher erfolgten Märchenaufzeichnungen hat Telemarken mit ca. 750 den größten Beitrag geliefert. Der erste Hauptteil des Katalogs enthält ein genaues Quellenverzeichnis, der zweite führt die einzelnen Märchen im wesentlichen nach dem von Antti Aarne geschaffenen internationalen Typensystem auf.

Heidelberg. Franz Rolf Schröder.

Besprechungen.

Giovanna Chroust, Saggi di letteratura italiana moderna da G. Carducci al futurismo. Con note biografiche, bibliografiche e dichiarative. Würzburg, Kabitzsch u. Mönnich, 1921—1922. (In 3 Teilen mit fortlaufender Seitenzählung.)

Es ist sehr erfreulich, daß nicht nur der Forschungs-, sondern auch der Lehr betrieb der deutschen Romanistik immer mehr alle romanischen Hauptsprachen in seine Kreise zieht. Wenn nicht alle Zeichen trügen, stehen wir am

Beginne eines bedeutenden Aufschwunges der spanischen Studien in Deutschland; aber auch das Italienische wird nicht im Hintergrunde bleiben können. Und dort wie hier werden die neueren und neuesten Literaturströmungen die gleiche Aufmerksamkeit erheischen wie die älteren. Das liegt nun einmal im Zuge und in den Bedürfnissen unserer Zeit, mag man über die Möglichkeit rein wissenschaftlicher Ergründung und Erforschung der Gegenwartsliteratur immerhin geteilter Meinung sein.

So ist es denn lebhaft zu begrüßen, daß eine geschickte und liebevolle Hand in einem stattlichen Bande charakteristische Proben neuester italienischer Literatur für uns Deutsche zusammengestellt hat (vertreten sind über 30 Autoren, darunter einige mit ziemlich zahlreichen Stücken, d'Annunzio allein z. B. mit 35). Den Proben sind kurze Charakteristiken der betreffenden Verfasser vorausgeschickt. Die bibliographischen Angaben verzeichnen nicht die Literatur über die einzelnen Schriftsteller (was den Band wohl in der Tat zu sehr belastet hätte), sondern nur die Werke dieser selbst. Die „note dichiarative" sind vielleicht etwas ungleichmäßig geraten.

Über die Auswahl, die Frau Chroust getroffen hat, soll nicht gerechtet werden: erfahrungsgemäß gehen da die verschiedenen Wünsche immer auseinander. Es dürfte aber in dem Buche keine repräsentative literarische Persönlichkeit des neuen Italien übergangen sein — allerdings läßt die Verfasserin nur die sogenannte „schöne" Literatur zu Worte kommen.

Alles in allem ist das besprochene Buch eine ausgezeichnete Ergänzung zu Voßlers „Italienischer Literatur der Gegenwart" (Heidelberg, Winter, 1914), deren italienische Übersetzung durch T. Gnoli kürzlich in zweiter, erweiterter Auflage erschienen ist (Neapel 1922). Emil Winkler.

Selbstanzeigen.

Dichtergrüße an Annette von Droste. Zum Kranze gewunden von **Eduard Arens** (= Führer des Volkes, Bd. 32), M.-Gladbach 1923, Volksvereins-Verlag, 79 S. 8°.

Auswahl aus mehr als 50 Dichtern zu Ehren der Droste: Persönliches, Würdigung, Leben und Wirkung, Droste-Stätten, wie Rüschhaus und Meersburg. Dazu 4 englische und eine lateinische Übersetzung Drostescher Gedichte. Beigegeben ist ein Jugendbildnis: Bleistiftzeichnung von Nadorp (1829), der die damals gänzlich Unbekannte schon mit Lorbeerkranz schmückt. Die Einführung und literarischen Nachweise mit viel neuem Stoffe suchen weitere Zusammenhänge zu erschließen. — Für Nachweis von Übersetzungen der Droste in andere Sprachen (ndl.?, nord.?) wäre ich dankbar. E. A. (Aachen).

Horst Engert, Gerhart Hauptmanns Sucherdramen. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas (108 S., B. G. Teubner Leipzig 1922).

Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus werden die nichtnaturalistischen Dramen Hs. in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas untersucht. Es ergibt sich, daß der Dichter, bewußt oder unbewußt, nach einer Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus strebt, indem er in seinen Märchendramen beide Kunstarten noch mehr äußerlich vereinigt, in den Lustspielen eine Stimmung zum künstlerischen Gegenstande wählt, um endlich in seinen Sagendramen und noch mehr in seinen exotischen Dramen das Erlebnis dort aufzusuchen, wo es noch nicht in Gedanken- und Stofferlebnis geschieden ist. Indem er es nun nicht mehr von außen beobachtet, sondern von innen miterlebend gestaltet, legt er damit den Grund für eine weitere neue Entwicklung des deutschen Dramas. H. E. (Dresden).

Dr. **Salomo Birnbaum, Das hebräische und aramäische Element in der jiddischen Sprache.** Gustav Engel, Leipzig 1922. 56 S.

Schrift, Orthographie, Laut- und Formenlehre, Syntax und Wortschatz der modernen jiddischen Sprache sind kurz auf ihren Bestand an hebräischem und aramäischem Sprachgut untersucht — in wieweit es in direkter Gestalt übernommen wurde, innerhalb des Jiddischen eine Entwicklung durchgemacht, das germanische und slavische Element beeinflußt hat oder von ihm beeinflußt wurde. Die jiddische Phonetik ist vielleicht selbständiger und der Einfluß des Hebräisch-Aramäischen auf die germanische Syntax (des Jiddischen) größer, als gemeinhin angenommen wird. Den Germanisten wird wohl die Formenlehre am meisten interessieren, die fast vollständige Durchführung der germanischen Flexion auch am hebräisch-aramäischen Material zeigt, wenn auch einzelne Bildungselemente vom semitischen aufs indogermanische Gebiet übergegriffen haben. S. B.

E. Spranger, Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1922, 57 S. 8°.

Einem neuen Zeitalter des „Humanismus" wie es sich vor allem in der Sehnsucht der Jugend nach einer Wiedergeburt des Menschen ankündet, will der Verfasser die Wege bereiten helfen, indem er zeigt, wie in allen gegenwärtigen Geisteswissenschaften das Hauptinteresse auf die Formen und Gestalten des Menschentums gerichtet ist. Werden in einem einleitenden Aufruf „an die Philologie" die Vertreter dieser Wissenschaft an ihre eigentümlich humanistischen Aufgaben erinnert, so werden andererseits die Aufgaben der Schule aufgezeigt, die sich auf dieser Grundlage ergeben. E. S.

Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923. 8°. 227 Ss.

Ausgehend von dem Nachweis, wie die poetischen Gattungen im organischen Zusammenhang mit den Stilformen und Erlebnisweisen stehen, stellt Verfasser im Hauptteil Epos, Drama und Lyrik auf Grund eingehender Beschreibung ihrer äußeren und inneren Form als die drei einzig möglichen poetischen Gattungen dar und charakterisiert sie in ihrer Eigenart gegeneinander durch Heranziehung der neu erfaßten Begriffe Bericht und Darstellung. Aus der Betrachtung konkreter Werke heraus will das Buch in erster Linie erkennen lassen, daß das dichterische Schaffen einem äußeren und inneren Formgesetz unterliegt, dessen Schranken selbst der genialste Künstler nicht zu überschreiten vermag. E. H.

Volkskundliche Bibliographie für das Jahr 1919. Im Auftrage des Verbandes Deutscher Vereine für Volkskunde, herausgegeben von E. Hoffmann-Krayer. Berlin, Ver. wiss. Verl., 1922. XVI. u. 142 Sa. 8°. M. 54.—.

Der dritte Jahrgang dieser Bibliographie hält sich im allgemeinen im Rahmen seiner Vorgänger, umfaßt also die volkskundlichen Erscheinungen der idg. Völker des Ostens und des Westens; von semitischen Völkern sind in erster Linie die Juden beigezogen worden, von Literatur über die exotischen und Naturvölker zusammenfassende Darstellungen und literarisch Volkskundliches (Mythen, Märchen, Poesie). Das Vorwiegen von Titeln aus dem germanischen Sprachgebiet (namentlich Deutschland, Skandinavien und Dänemark) gegenüber den romanischen, slavischen und andern Gebieten hat seinen Grund einerseits in der regeren volkskundlichen Tätigkeit jener Länder überhaupt, anderseits in der leichteren Zugänglichkeit ihrer Publikationen. Die Benutzung wird durch ausführliche Namen- und Sachregister erleichtert. E. H.-K. (Basel).

Sprachwissenschaft und Zeitgeist. Eine sprachphilosophische Studie von Friedr. Schürr. Die neueren Sprachen, 1. Beiheft. Marburg a. L. 1922, 80. S.

Wenn das gesamte Geistesleben unserer Zeit einer Umwälzung unterworfen

ist, in welcher Weise müssen die Analogien der neuen richtunggebenden Ideen in der Sprachwissenschaft wirken? In der vorliegenden Schrift wird zuerst die allgemeine geistige Umwendung, dann die in der Philosophie und Kunst betrachtet. Daraus ergibt sich als Konsequenz für die Sprachwissenschaft die Notwendigkeit, über das rein Intellektuelle (Begrifflich-Konstruktive) hinaus zu den wahren (geistigen) Ursachen der Erscheinungen vorzudringen, was u. a. an dem Begriff der Lautgesetze dargetan wird. Als Grundproblem der Sprach-, ja aller Geisteswissenschaft erscheint das der Beziehung zwischen Geist und Ausdrucksform (Zeitgeist und kulturellem Ausdruck, Geist der Sprachgemeinschaft und sprachlichem Ausdruck). Damit verbindet sich eine Stellungnahme zur Schuchardtschen, Voßlerschen und Gilleronschen Sprachbetrachtung. F. Sch.

Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Zweiter Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. I. Frühmittelhochdeutsche Zeit, von Gust. Ehrismann. München, C. H. Beck, 1922. Handbuch des deutschen Unterrichts. 6. Bd. 2. Teil.

Die für den 1. Bd. geltenden Grundsätze (s. GRM. VIII S. 62) werden im Vorwort zu diesem Bande in ein System gebracht. Die ad. Lit.-Gesch. ist aufgefaßt als „ein Stück Entwicklungsgeschichte des geistigen Lebens des deutschen Volkes". Berücksichtigt sind alle in deutscher Sprache überlieferten Denkmäler des Zeitraums. Als Aufgabe des Literarhistorikers wird es betrachtet, das Werk eines Dichters in seiner Entstehung, Sprache und Form, ihn selbst als lebendige Persönlichkeit darzustellen. Darnach ergeben sich für ihn fünf methodische Einstellungen: die philologische, historische, psychologische, ästhetische und ethisch-metaphysische. Die Grundidee der frühmhd. Literatur ist Erlösung.

G. E. (Greifswald).

Die epische Dichtung. Von Oberstudiendirektor Dr. E. Weber. II. Teil: Ideal-listische und realistische Dichtung. Aus den Schatzkammern der Alten (IV u. 128 S.). Gr. 8. Geh. M. 960.—. III. Teil: Naturalistische und symbolistische, impressionistische und expressionistische Dichtung. Aus den Schatztruhen der Jungen und Jüngsten (IV u. 139 S.). Gr. 8. Geh. M. 1080.— (Teil II u. III auch in einem Bande erhältlich). In Halbleinen geb. M. 2400.—. Preisänderung vorbehalten. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923.

Zu dem schon in dritter Auflage vorliegenden I. Teil dieses Werkes erscheinen jetzt zwei neue Teile, die weitere Unterrichtsbeispiele in einer den Entwicklungsgang der deutschen Ballade veranschaulichenden Zusammenstellung bieten. Teil II „Gedichte von der klassischen Epoche bis zum beginnenden Naturalismus"; Teil III „Die Schöpfungen dieses sowie des Impressionismus, Expressionismus, der sozialen Ballade und der Weltkriegsdichtung". E. W.

Dernehl, Carl, und Studienrat Dr. **Hans Laudan, Spanisches Unterrichtswerk für höhere Schulen.** Unterstufe kart. M. 28.80; Mittelstufe kart. M. 32.—; Formenlehre kart. M. 28.80. Preisänderung vorbehalten. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1922.

Gegenüber den üblichen spanischen Sprachbüchern will das Unterrichtswerk kein Spezialbuch mehr sein, das allein künftigen Kaufleuten, Technikern usw. in ganz utilitaristischen Sinne die oberflächlichsten Sprachkenntnisse zum Zwecke des Parlierenkönnens vermittelt, sondern will vielmehr zu einer zweckvollen Verbindung praktischen und bildenden Unterrichts die Möglichkeit geben.

C. D. u. H. L.

Werner Mulertt, Anleitung und Hilfsmittel zum Studium des Spanischen. Niemeyer, Halle 1922. 44 S. brosch. Goldmark 1.—, kart. Goldmark 1.20.

Absicht des Büchleins war, dem Deutschen, der sich dem Studium des Spanischen zuwendet, durch eine knappe Darstellung den Zugang zu Beschäf-

tigung mit sp. Sprache, Literatur und Kultur zu öffnen. Entsprechend der starken Bedeutung, die der Erlernung des praktischen Neuspanisch zufällt, ist der ganze 1. Teil („Aneignung sprachlicher Fertigkeit") zunächst einer Übersicht über die (bes. in Deutschland vorhandenen) Lehrmittel (Einführung, Wörterbücher usw.) gewidmet (§ 1), welcher sich einige Winke bezüglich sp. Lesestoffes zur Fortbildung anschließen (§ 2). Der 2. Teil ist „Tiefer dringenden Studien" vorbehalten. Der Auswahl wichtiger Bücher zum allgemeinen Studium der Kultur Spaniens und Sp.-Amerikas (§ 3) folgt ein Abschnitt über „Sprachgeschichtliche Handbücher" (§ 4), und den Abschluß bildet der ausführliche Hinweis auf die verschiedenartigsten „Hilfsmittel zur Geschichte des sp. Geisteslebens" (§ 5). W.M.

Das Medizinische Lehrgedicht der Hohen Schule zu Salerno. (Regimen sanitatis Salerni). Aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen von Dr. **Paul Tesdorpf** und **Therese Tesdorpf-Sickenberger** (München). Nebst lateinischem Text nach Johann Christian Gottlieb Ackermann und Holzschnitten nach der Frankfurter Ausgabe von 1568. W. Kohlhammer (Stuttgart, 1915).

Vor allem war es Aufgabe einer neuen deutschen Übersetzung des altehrwürdigen Regimen sanitatis Salerni, dem naiven, volkstümlichen Geiste der mittellateinischen leoninischen Hexameter und Pentameter, in denen das Regimen ursprünglich abgefaßt wurde, durch eine geeignete deutsche Versform und eine geeignete sprachliche deutsche Ausdrucksweise gerecht zu werden. Zu diesem Zwecke wurde von uns der veredelte deutsche Knittelvers angewandt und eine deutsche Sprach- und Schreibart gewählt, welche, ohne den jetzt herrschenden Bedürfnissen entgegen zu sein, aus der früheren Zeit sowohl Kraft, als Wohllaut, als auch Innigkeit entlehnte. P. T. (München).

Neuerscheinungen.

Altdeutsche Textbibliothek hrsg. von H. Paul.

4. Bd.: Heliand und Genesis hrsg. von Otto Behaghel 3. Aufl. (der Heliandausgabe 4. Aufl.) Halle (Saale) Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. und 290 Ss. Gr.-Preis 3 M.

Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie hrsg von A. Hilka.

Heft 72: La Infancia de Jesu-Christo. Zehn spanische Weihnachtsspiele von Gaspar Fernández y Ávila. Nach dem in Tlacotálpam (Mexiko) befindlichen Exemplar hrsg. von Max Leopold Wagner. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. IX und 228 Ss. Gr.-Pr. 9 M.

Bibliothek der ältesten deutschen Literaturdenkmäler.

VIII Bd.: Glossar zu den Liedern der Edda (Samundar Edda) von Hugo Gering. 5. Aufl. Paderborn. Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1923. 8°. X u. 231 Ss. Gr.-Pr. 7 M.

Deutsche Forschungen hrsg. von Friedrich Panzer und Julius Petersen.

Heft 7: Albert Schreiber, Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach. Frankfurt a. M. 1922. 8°. IX u. 233 Ss.

Englische Textbibliothek hrsg. von Joh. Hoops.

17. Bd.: An Enterlude of Welth and Helth. Eine englische Moralität des XVI Jhs. hrsg. von F. Holthausen. 2. verb. Aufl. Heidelberg 1922. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. XIX. u. 50 Ss.

Hermaea. Ausgewählte Arbeiten aus dem germanischen Seminar zu Halle hrsg. von Phil. Strauch.

XIV. Bd.: Eduard Brodführer, Untersuchungen zur vorlutherischen Bibelübersetzung. Eine syntaktische Studie. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. 304 Ss. Gr.-Pr. 8 M.

Romanistische Arbeiten hrsg. von Karl Voretzsch.

IX. Heft: Gerhard Moldenhauer, Herzog Naimes im Altfranzösischen Epos. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. XI u. 181 Ss. Gr. Pr. 7 M.

Sammlung Göschen.

463. Bändchen: Josef Szinnyei, Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft. 2. verb. Aufl. Berlin u. Leipzig. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co. 1922. kl. 8°. 133 Ss. Gr.-Pr. 1 M.

Studien zur englischen Philologie hrsg. von Lorenz Morsbach. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer.

LXIV. Bd.: Ewald Rothstein, Die Wortstellung in der Peterborough-Chronik mit besonderer Berücksichtigung des dritten Teiles gegenüber den beiden ersten in bezug auf den Sprachübergang von der Synthese zur Analyse. 1922. 8°. VIII u. 108 Ss. Gr.-Pr. 3 M.

LXVI. Bd.: Hermann M. Flasdieck, Forschungen zur Frühzeit der neuenglischen Schriftsprache. Teil II. 1922. 8°. 91 Ss. Gr.-Pr. 2,50 M.

Arens Eduard, Dichtergrüße an Annette von Droste. Zum Kranze gewunden. (Eine Sammlung von Zeit- und Lebensbildern. 32. Bd.). M.-Gladbach 1923. Volksvereins-Verlag G. m. b. H. 8°. 79 Ss. Gr.-Pr. 14 M.

Eddan, Den Äldre, tolkad av Axel Åkerblom. J. A. Lindblads Förlag. Uppsala. 8°. I D.: 186 Ss. 1920. II. D. 226 Ss. 1921. Pr. 12 Kr.

Kleist: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921 hrsg. von Georg Minde-Pouet u. Julius Petersen. Berlin. Weidmannsche Buchhandlung 1922. 8°. VIII u. 169 Ss.

Pelagia: Eine Legende in mittelniederländischer Sprache mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar. Akademische Abhandlung von A. F. Winell, lic. phil. Halle (Saale) Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. XVIII u. 50 Ss. Gr.-Pr. 2 M.

Schaukal, Richard von, E. T. A. Hoffmann, Sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Mit 3 Abbildungen und 6 Faksimilebeilagen. Amalthea-Bücher 36. u. 37. Bd.). Amalthea-Verlag. Zürich. Leipzig. Wien. 1923. 8°. 309 Ss.

Schillers philosophische Schriften und Gedichte (Auswahl). Zur Einführung in seine Weltanschauung. Mit ausführlicher Einleitung hrsg. von Eugen Kühnemann 3. Aufl. (Der philosophischen Bibliothek Band 103). Leipzig 1922. Verlag von Felix Meiner. 8°. 438 Ss. Gr.-Pr. 7 M.

Schlegel, August Wilhelm: Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern. hrsg. von Erich Jenisch, Festschrift zur Jahrhundert-Feier des Verlags Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg. 1822—1922. 8°. 291 Ss.

Vaihinger, Hans, Die Philosophie des Als ob, System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Volksausgabe (besorgt von Raymond Schmidt). 1923. Verlag von Felix Meiner. Leipzig. 8°. IV u. 366 Ss. Gr.-Pr. geb. 9 M.

Morsbach, Lorenz, Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Eine Umkehr. Max Niemeyer Verlag Halle (Saale) 1923. 8°. VIII u. 111 Ss.

Ritter, Otto, Vermischte Beiträge zur englischen Sprachgeschichte, Etymologie, Ortsnamenkunde, Lautlehre. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. XI u. 219 Ss. Gr.-Pr. 7 M.

Haas, J., Über sprachwissenschaftliche Erklärung. Ein methodischer Beitrag. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1922. 8°. 16 Ss. Gr.-Pr. 0,30 M.

Wechssler, Eduard, Wege zu Dante. Max Niemeyer Verlag Halle (Saale). 1922. 8°. XI u. 136 Ss. Gr.-Pr. 3 M.

9.

Die Stufen der dramatischen Gestaltung des Seelenlebens.

Von Dr. **Paul Schaaf** in **Gengenbach** i. B.

Der feste Punkt, von dem aus in den folgenden Ausführungen die Betrachtung des Seelenlebens im Drama verlaufen soll, ist das Prinzip der Gestaltung. Überall in der Kunst handelt es sich ja um Gestaltung des irgendwie Gelebten, also des Lebens in diesem Sinne, und zwar um Gestaltung, Formung ins Sinnliche, in den Ausdruck. Aus dieser Situation spezialisiert sich hier die Frage nach der dramatischen Formung des Seelenlebens, der Psychologie, unter Abstraktion von der Gestaltung der Idee, des Themas, der Tragik oder der äußeren Handlung.

Jede Kunst und jede einzelne Kunstform hat ihre Gestaltungsmöglichkeiten, deren Bestimmung und Abgrenzung sich von der formalen Struktur der jeweils in Frage kommenden Kunstform aus ergibt. Welche Gestaltungsmöglichkeiten und -Mittel dem Drama wesensgemäß sind, muß sich also aus der Bestimmung seiner formalen Struktur ableiten lassen.

Das Wesen der dramatischen Kunstform soll nun definiert werden als die in der Zeit und im Raum verlaufende Darstellung eines Geschehens durch agierende Personen. Die Ausdrucksmittel agierender Personen aber sind: in der Zeit das Wort, im Raum und in der Zeit die Gebärde und das Tun. Diese also, Wort, Gebärde und Tun, oder Dialog, Mimik und Handlung sind auch die Gestaltungsmittel für das Seelenleben im Drama. Sie sind aber nicht etwa wesentlich Grenzen der dramatischen Gestaltung, deren Überschreitung ein ästhetischer Fehler wäre; vielmehr ist die Überschreitung dieser Mittel geringfügig gegenüber ihrer Vernachlässigung. Wesentlich ist, daß wir die vollständige Inanspruchnahme dieser drei Gestaltungsmittel in Drama fordern. Und demnach haben wir das Kriterium für die richtigen dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten des Seelischen in der vollständigen Inanspruchnahme der dem Drama wesensnotwendigen Mittel: Wort, Gebärde und Tun.

Wenn man unter diesem Gesichtspunkt an die Gestaltung des Psychischen im Drama herangeht, also untersucht, auf welche Weise Wort, Gebärde und Tun in den verschiedenen Techniken zum Ausdruck des Seelenlebens verwandt werden, so kann man etwa Bestimmungen darüber machen, ob sich ein Dramatiker in dem Ausdruck des Seelischen an die Wirklichkeit hält, diese übersteigert, ganz andere

Wege einschlägt usw. Bei solcher Blickrichtung bleibt aber ein großer Teil ästhetisch belangreicher Qualitäten der dramatischen Kunstform notwendig unberücksichtigt. Um den Einbezug dieser Bereiche zu ermöglichen, ist es äußerst vorteilhaft, den Begriff der Gestaltung zu spalten und zwei wesensverschiedene Arten der dichterischen Formung zu unterscheiden.

Unter der Selbstverständlichkeit, daß Kunst Gestaltung ist, versteht man nämlich gemeinhin die Versinnlichung irgendeines Seelischen, also desjenigen, was — grob gesagt — vom Dichter zunächst nur innerlich geschaut ist. Diese Versinnlichung, das Sichtbarmachen, das Hörbarmachen eines an sich nicht Sichtbaren, Hörbaren sei die sinnliche, die physische Gestaltung genannt, weil es eben Seelisches in physisches Material übersetzt. Betrachtet man aber einmal das Kunstwerk vom Schaffen des Dichters aus, so kann man noch von einer anderen Gestaltung sprechen. Der Künstler tritt bei dieser Gestaltung noch nicht ins Physische, sondern bleibt im Seelischen. Er kann nämlich das Seelische, das er gestalten will, zunächst noch einer rein seelischen Verarbeitung unterziehen, es formen und erst das so geformte in den sinnlichen Ausdruck gestalten.

So kann man beim Dramatiker von einer Vorschau des Menschen sprechen, den er auf die Bühne bringen will. Er kann nun an der Seele dieses Menschen, auch ohne ihren Grundcharakter zu zerstören, gewisse Änderungen, Verschiebungen oder etwa Vereinfachungen vornehmen, und zwar bevor er an die physische Gestaltung, also an den Ausdruck dieser Seele in Wort, Gebärde und Tun herangeht. Das ist psychische Gestaltung, eine im Seelischen verbleibende Formung des Seelischen, welche theoretisch vor der Gestaltung in den sinnlichen Ausdruck steht, praktisch natürlich in diese verwoben und einbezogen ist. Beim Drama ist das Produkt dieser Gestaltung die Figur, das Gesamtbild einer Seele, das der Qualität ihrer dramatischen Auswirkung Tendenz und Färbung verleiht. Auf Seiten des Dichters ist dies Resultat in der Vorschau gegeben, auf Seiten des Genießenden in der Zusammenschau des ihm im Drama vermittelten Seelenlebens eines Menschen. Der folgende Versuch, eine Stufenordnung der dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten des Seelenlebens herzustellen, stützt sich auf diesen Doppelbegriff der Gestaltung, der seelischen Gestaltung, deren Resultat die Figur, und der sinnlichen Gestaltung, deren Resultat die dramatisch-sinnliche Entfaltung dieser Figur ist.

Die theoretisch einfachste Möglichkeit der seelischen Gestaltung, der Konzeption einer Figur, die dem Dramatiker gegeben ist, besteht darin, eine Gestalt so zu sehen, wie sie uns im wirklichen Leben begegnet. Es ist die naturalistische Weise, einen Charakter für die Bühne vorauszuschauen: er soll möglichst so ins Drama gebracht werden, wie er sich im täglichen Leben findet. Dabei ist die seelische

Formung der geschauten Seele natürlich am geringfügigsten gegenüber allen anderen Möglichkeiten; man könnte sogar sagen, es sei überhaupt keine seelische Gestaltung der Figur vorhanden, weil sie ja so bleibt, wie der Dichter sie im Leben jeder Zeit antreffen kann. Allerdings: seelische Gestaltung im Sinne einer Umgestaltung, also etwa einer Vereinfachung des Charakters gibt es hier nicht. Aber die produktive Konzeption auch der wirklichkeitstreuesten Gestalt ist schon Gestaltung im dichterischen Sinne. Umgestaltung der Figur dagegen, das ist es, was der Naturalist vermeiden will; und unter allen Umgestaltungen ist es wohl die Vereinfachung, die er am meisten flieht. Daher hier die Vorliebe für komplizierte Menschen, zusammengesetzte Charaktere, auch etwa für den halben Held, den Nüanzierten, den Problematischen. Zugleich legt man Gewicht darauf, den darzustellenden Menschen als einen einmaligen zu fassen. Ein Johannes Vockerat in Hauptmanns „Einsamen Menschen“ ist Übergangsmensch, aber dazu auch unbedingt der Übergangsmensch des ausgehenden 19. Jahrhunderts, jedoch auch dieser nicht als Typus gesehen, sondern als der eben nur einmalige Johannes Vockerat. Denn den Typus des Übergangsmenschen gibt es ja im Leben nicht, sondern nur den durch dazukommende, ganz individuelle Eigenschaften verbrämten Typus. Und so bringt ihn Hauptmann auch ins Drama. Einmalig ist dieser ganz persönliche Joh. Vockerat schon dadurch, daß die ihm zugehörige Nervosität und der Grad seiner Unentschiedenheit, seines Nichtdurchkönnens auf ein Maß gedämpft ist, das stets als individuell, nicht als dichterische Wahrheit, sondern als lebenswahr empfunden wird.

Hier ist also eine Figur naturalistisch gesehen. Die seelische Gestaltung der Figur in der Vorschau des Dichters besteht lediglich in der wirklichkeitstreuen Konzeption der Gestalt. Es ist selbstverständlich, daß auch die sinnliche Gestaltung des Seelenlebens, die Entfaltung und Versinnlichung der Gestalt im Drama naturalistisch verläuft. Der Dichter hält sich streng an die Mittel, mit denen uns auch in der Wirklichkeit seelisches Leben zugänglich gemacht wird, also an das wirklichkeitstreue Wort, die wirklichkeitstreue Gebärde und das wirklichkeitstreue Tun. Dahin gehören die vom Naturalismus so oft aufgestellten Regeln: Der Fortfall des Monologs und des Beiseitesprechens, an deren Stelle die Pantomime treten soll. Ferner die Vermeidung der direkten Charakteristik, d. h. der Gewohnheit, einen Charakter durch Aussprüche anderer zu kennzeichnen. Dafür soll die indirekte Charakteristik gepflegt werden: der Charakter soll sich aus den Handlungen des Menschen selbst erkennen lassen. In dieser naturalistischen sinnlichen Gestaltung wird das Treffen zur Hauptsache.

In den „Einsamen Menschen“ ist eine typische Szene. Die letzte Aussprache zwischen Johannes Vockerat und Anna Mahr und ihr Abschied hat stattgefunden. Die größte Spannung in Vockerats Seele ist erreicht. Welche Mittel aber nimmt der Dichter, um uns diese

hochgespannte Seele sinnlich zu vermitteln? Für den nicht-naturalistischen Dramatiker wäre hier die Gelegenheit gekommen, um in einem Monolog den Helden die Gefühle des Augenblicks aussprechen zu lassen. Bei Hauptmann heißt es:

> Johannes steht einen Augenblick wie betäubt, dann geht er mit großen Schritten umher, fährt sich durch die Haare, seufzt, seufzt stärker, bleibt stehen, lauscht. Plötzlich kommt ein Rauschen fernher. Der ankommende Eisenbahnzug. . . . . Johannes will in sein Zimmer, unterwegs bricht er auf einem Stuhl zusammen. Sein Körper windet sich vor Weinen und Schluchzen. Auf der Veranda liegt blasses Mondlicht. — Im anstoßenden Zimmer entsteht Geräusch. Es wird laut gesprochen. Johannes springt auf, nimmt die Richtung auf sein Zimmer, bleibt stehen, überlegt einen Augenblick und eilt so schnell als möglich über die Veranda ab."

Der Monolog ist vermieden. Er ist vollkommen durch die Pantomime ersetzt. Der Dichter weiß, die Wirklichkeit nimmt in einem solchen Augenblick zur sinnlichen Vermittlung der Seelenlage nicht das Wort, sondern die Gebärde und das Tun. Irgendeine sinnliche Gestaltung des seelischen Zustandes muß natürlich auch der Naturalist in Anspruch nehmen, aber seine Gestaltung ist dadurch charakterisiert, daß sie nie die Mittel überschreitet, die auch die Wirklichkeit zum Ausdruck des Innern braucht.

Auf dieser ersten Stufe dramatischer Formung des Seelenlebens besitzen seelische und sinnliche Gestaltung das Merkmal des Naturalistischen (siehe Schema). Demgegenüber liegt nun zunächst die Möglichkeit vor, daß die seelische Gestaltung, die der Dichter an der Figur vornimmt, tatsächlich eine Umgestaltung im Sinne einer Vereinfachung ist. Er reduziert den Helden auf einen Grundcharakter, auf eine oder mehrere hervorstechende Qualitäten, die ihm besonders wichtig sind, oder er sieht wenigstens von peripheren Eigenschaften, einmaligen Besonderheiten ab, kurz: er stilisiert den Charakter. Dieser Fall ist in den meisten klassischen Dramen gegeben.

Und ebenso kann auch die sinnliche Gestaltung das Merkmal des Stilisierten tragen. Die sinnliche Vermittlung des sich entfaltenden Seelenlebens hält sich dann nicht mehr streng an die Mittel der Wirklichkeit. Schon die Verwendung des Versmaßes ist eine Stilisierung der Ausdrucksmittel des Seelischen. Dahin gehört auch der Monolog und überhaupt das ausführliche Aussprechen der eigenen inneren Zuständlichkeiten, — eben alle jene Mittel, auf deren Verurteilung der Naturalismus besonderes Gewicht legte.

Es muß hier bemerkt werden, daß das nichts mit richtiger und falscher Psychologie zu tun hat. Denn die Psychologie, die richtige Kausalfolge im seelischen Geschehen, ruht unterhalb ihrer ästhetischen Vermittlung durch sinnliche Ausdrucksmittel. Die innere Entwickelung eines Golo in Hebbels „Genoveva" ist vollkommen richtig durchgeführt, wenn sie auch hauptsächlich durch Monolog und Bei-

seitesprechen, also durch stilisierte Mittel zum Ausdruck gebracht ist. Das ästhetisch äußerst bedeutsame und auch für die Bestrebungen der neuesten Dramatik entscheidende Verhältnis zwischen Psychologie und ihrem sinnlichen Ausdruck soll am Schlusse dieser Ausführungen behandelt werden.

Hier muß zunächst noch eine dritte Art der dramatischen Gestaltung seelischen Lebens erörtert werden. In Bezug auf die seelische Formung der Figur bedeutet diese Möglichkeit eine sozusagen noch weiter getriebene Form der Stilisierung. Die Seele der Figur wird in noch größerem Maße reduziert, vereinfacht, es wird ihr fast nur noch eine beherrschende Qualität gelassen. Ich nenne dies die symbolische oder allegorische Gestaltung. Die Gestalt ist Symbol für ein Allgemeines. Man erreicht dann solche Figuren, wie etwa in Fritz von Unruh's „Ein Geschlecht" die Mutter, der feige Sohn usw., oder auch in Werfels „Spiegelmensch" Thamal, der von allen möglichen das umfassendste Symbol darstellt: den Menschen. Werfels „Spiegelmensch" ist hier auch noch auf eine andere Weise lehrreich. Er zeigt nämlich, daß nicht nur eine symbolische Fassung der Figur möglich ist, sondern auch eine symbolische Versinnlichung des Seelenlebens dieser Figur, also eine symbolische physische Gestaltung (s. Schema S. 136).

Bei dieser Ausdrucksform wird das Seelenleben sozusagen aus dem Helden herausgenommen und auf die Bühne gestellt. Im „Spiegelmensch" sind alle außer Thamal auftretenden Personen und ihr Handeln Symbole der seelischen Vorgänge Thamals, sie dienen nur dem Ausdruck seines Innenlebens. Das ganze Stück ist also eine innere Entwicklung, die auch ohne Handlung verlaufen könnte, in symbolischen Figuren auf die Bühne gebracht. Etwa im Anfang des Stückes: Thamal, der gewöhnliche Weltmensch, scheint zu bereuen und seine Weltlebigkeit abzutun. Er will in ein östliches Kloster eintreten und schießt als letzte Bekräftigung seines Entschlusses in einen geheimnisvollen Spiegel, — aber: Spiegelmensch tritt aus dem zerschossenen Spiegel und überredet ihn mephistophelisch zur Rückkehr ins Weltleben mit Reichtum, Liebe, Erfolg und Genuß. — Spiegelmensch ist hier und von nun an Symbol für eine Strömung in Thamals Seele. In jenem Augenblicke hat sein Sprung aus dem Spiegel durchaus keinen Handlungssinn, sondern bedeutet Thamals momentanen seelischen Zustand, nämlich, daß jener Entschluß zur Einkehr nur Pose und Eitelkeit war und daß diese Steigerung eben gerade dem Eitel-Ich in Thamal, seiner minderwertigen, spiegelhaften Seite zum Durchbruch verhalf. Spiegelmensch ist durch jenen unwahren Schuß befreit.

Und ähnlich ist es in dem ganzen Drama. Alles Handeln und Sprechen der Personen außer Thamal ist die symbolische sinnliche Darstellung seines Seelenlebens.

Der Unterschied zwischen dem stilisierten und dem symbolischen Ausdruck eines seelischen Zustandes tritt am besten hervor, wenn man sieht, wie derselbe seelische Augenblick in einem stilisierten und in einem symbolisch-allegorischen Drama vermittelt wird. Am Schluß der schon erwähnten „Genoveva“ tritt Golo in den Zustand der Reue und Selbstanklage. Betrachten wir, welche Mittel Hebbel benutzt, um dies Innere in einem sinnlichen Außen darzustellen.

Golo glaubt Genoveva auf seinen Befehl getötet, nun bereut er und klagt sich an. Caspar will auf ihn eindringen und ihn töten. Nun Golo:

„Nicht so! Was wäre das! Der Rache Geist
Verlangt ein anderes Opfer: jede Qual,
Die nur ein Mensch auf Erden dulden kann,
Und einen Tod, der kommt, als käm er nicht.
(Er tritt vor und erhebt die Hände).
Im Angesicht des Himmels heb' ich jetzt
Die Hand als Richter auf, ich steh' zugleich
Als Kläger und Beklagter da, Du bist
Gezeuge, die Vollstrecker schickt der Wald.
Der Frevel ist bekannt, dies ist mein Spruch:
Die Augen hier, die viel zu viel auf sie
Und viel zu wenig auf den Herrn geschaut,
Sind auszustechen, diesem säum'gen Arm,
Der, als mein falsches Herz ihr Bild sich stahl,
Es nicht sogleich durchbohrte, leg ich auf,
Die Strafe an den Augen zu vollzieh'n !“

Nachdem er noch einige Worte an Caspar gerichtet, blendet er sich selbst.

Das ist ganz stilisierte Versinnlichung eines seelischen Vorgangs. Ein naturalistischer Dramatiker hätte wohl nur die Gebärde in Anspruch genommen und Golo sich wortlos die Augen ausstechen lassen. Hier aber „tritt“ Golo „vor“ und sagt, daß er bereut, daß er sich selbst anklagt und bestrafen will. Er benutzt sogar das Bild des Beklagten, des Klägers und des Richters, der den Spruch fällt.

In Werfels „Spiegelmensch“ mit seiner durchaus symbolisch-allegorischen Gestaltung des Seelenlebens kommt es nun bei Thamal zu derselben inneren Lage: Reue und Selbstanklage. Und nun sehen wir in äußerst charakteristischer Weise, wie das, was Golo nur in Worte bringt und schildert: das Bild des Angeklagten und Richters, — als Szenenbild erscheint.

Thamal steht vor dem Richter, der ihm aber eröffnet, er solle selbst sein Richter sein. Er nimmt daher den Richterstuhl inne und bekleidet sich mit den Insignien des Richters. Die Zeugen treten auf: der Vater, den Thamal einst getötet. Aber er will vergeben, das heißt: Thamal rechnet sich diese Tat nicht als tiefste Schuld an. Dann der Hohepriester, dessen Gott Thamal gestürzt hat. Auch er vergibt ihm. Ebenso sein Freund, dessen Weib er geraubt, und diese Frau selbst.

Immer bedeutet ihr Vergeben, daß Thamal selbst hier noch nicht seine große Sünde sehen kann. Aber als letzter Zeuge kommt atemlos das von Thamal nicht in Liebe gezeugte und deshalb (wiederum symbolisch) verkrüppelte Kind. Es kommt mühsam vorwärts, will sprechen, kann nicht, läßt die Krücken fallen und versinkt. Der Richter hebt die Krücken auf und legt sie auf den Richtertisch. Und nun spricht Thamal sein Urteil, denn „tieferes Unheil ist durch mich gestiftet, die Menschheitszukunft ist durch mich vergiftet." Hier findet er seine wahre Schuld. Er spricht das Urteil über sich: Tod. — „Der Richter (mit Amtston): Tod."

Hier ist genau das, was Golo schon andeutend bildhaft aussprach, ganz zum Bild geworden. Golo sagt:

„Im Angesicht des Himmels heb' ich jetzt
Die Hand als Richter auf, ich steh zugleich
Als Kläger und Beklagter da . . . . .
Der Frevel ist bekannt, dies ist mein Spruch . . . usw.

Dasselbe Bild für den Seelenzustand wird von Thamal nicht im Monolog dem Zuschauer mitgeteilt, sondern auf die Bühne gebracht mit Hilfe von Figuren, die symbolisch für Vorstellungs- und Gedankenreihen in der Seele des Helden stehen. Der Seelenzustand der Reue und Selbstanklage, den man naturalistisch in der Pantomime, stilisiert im Monolog wiedergeben konnte, ist hier symbolisch dramatisiert, als äußere Handlung und Dialog sichtbar und hörbar.

Symbolische sinnliche Gestaltung des Seelischen also. Diese ist wohl zu unterscheiden von der bloßen Verwendung von Symbolik im Drama. Ibsen hat auch seine mit Symbolik durchsetzten Stücke geschrieben. Aber welches ist der formale Unterschied zwischen einem solchen und Werfels „Spiegelmenschen" etwa? Da ist Baumeister Solneß. Er hat stets nur Häuser, Heimstätten für die Menschen gebaut, ein hoher Bau ist ihm nie gelungen. Nun baut er den hohen Turm. Aber wie er ihn zu seiner Vollendung besteigt, ergreift ihn ein Schwindel und er stürzt in die Tiefe.

Alles dies ist natürlich auch symbolisches Bild für die innere Unzulänglichkeit des Baumeister Solneß. Aber es könnte auch fehlen. Wir bekommen seine seelische Lage primär auf naturalistische Weise eindeutig dargestellt, die Symbolik dient nur zur Verdeutlichung, ist nicht alleiniges Mittel der Darstellung des Inneren. Und zweitens sind die symbolischen Vorgänge als Handlungsvorgänge in die dramatische Aktion verflochten. Im „Spiegelmensch" dagegen ist das ganze Spiel der Symbolfiguren nie als reales Geschehen zu denken; real ist hier nicht die Handlung, sondern nur die Bedeutung der Handlung, die seelischen Vorgänge im Herzen Thamals.

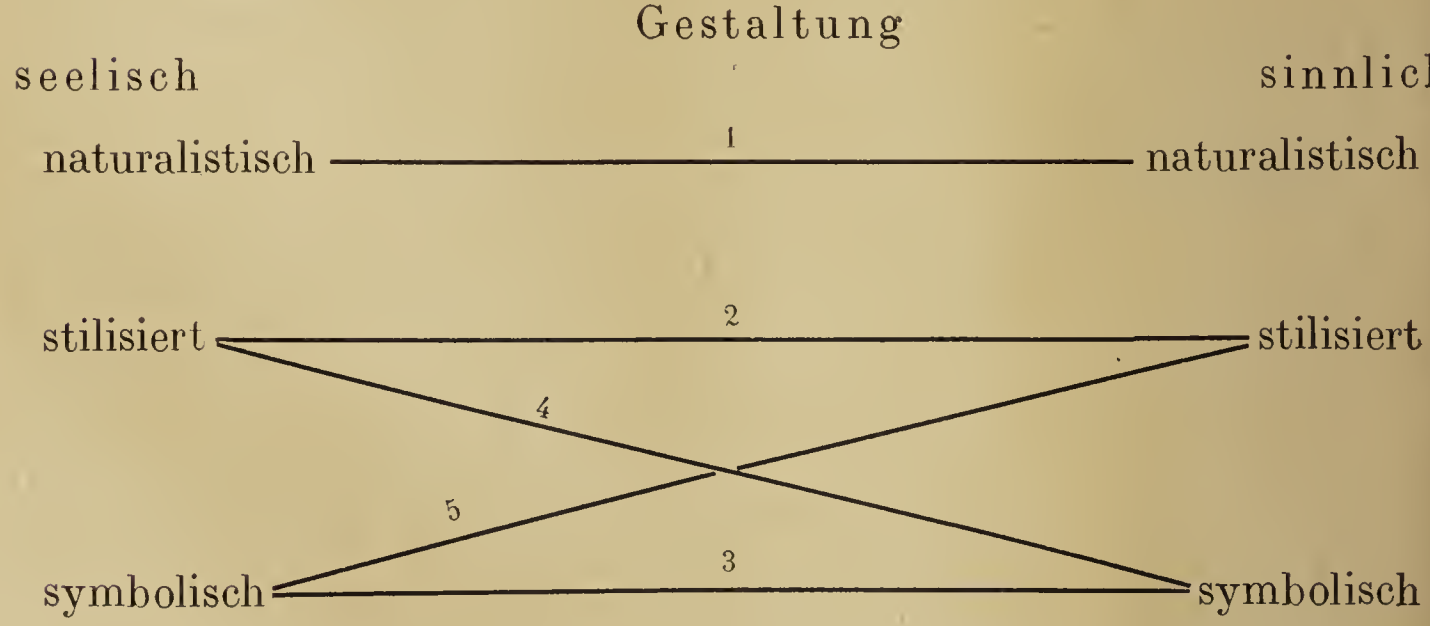
Daraus ergibt sich noch etwas sehr Eigentümliches für ein Drama mit durchgängig symbolischer Gestaltung des Seelischen. Es kann nämlich nur einen realen Spieler haben. Das Drama selbst besteht

hier nicht mehr in realer Hin- und Widerhandlung im gewohnten Sinne; es ist vielmehr die in ein Spiel von Figuren übersetzte nur-seelische Zustandsfolge eines Einzelnen. Und die Bühne ist nur der Raum, die sichtbar gemachte Seele, in der sich jener Prozeß abspielt. Wollte man mehrere reale Spieler in das Drama bringen und ihr seelisches Leben durchgängig symbolisch vermitteln, so würde für den unvorbereiteten Zuschauer sicherlich ein heilloses Durcheinander entstehen, bei der Unterscheidung derjenigen Figuren nämlich, die er als real, und derjenigen, die er als symbolisierte Seelenschichten fassen soll. Hier und überhaupt in der Frage, wie ohne Vorbereitung eine komplizierte Seelen-Symbolik verstanden werden soll, liegen sicherlich die Grenzen und Gefahren der symbolischen sinnlichen Gestaltung des Seelenlebens. Man muß dann schon zu dem Mittel greifen, eine als bekannt vorauszusetzende Symbolik zu verwenden, wie etwa in dem von symbolischer Gestaltung teilweise durchsetzten „Faust“: Hexen, Blocksberg, Mephisto usw.

Es ist aber für die symbolische Gestaltung überhaupt von größter Bedeutung, daß nicht nur, wie im Faust, einzelne symbolische Szenen in ein sonst stilisiert geformtes Drama eingefügt werden können, sondern daß auch der ganze Ablauf des Dramas symbolisch durchgeführt werden kann, wobei dann jene ganz eigenartige Dramatisierung nur eines real zu denkenden Innenlebens zustande kommt.

Zusammenfassend haben sich also folgende Möglichkeiten der seelischen und sinnlichen Gestaltung des Seelenlebens im Drama ergeben:

1. Naturalistische Konzeption der Figuren und naturalistischer sinnlicher Ausdruck des Seelenlebens.
2. Stilisierte Figuren und stilisierte Versinnlichung des Seelischen.
3. Symbolische Figuren und symbolische Versinnlichung des Seelischen.



Theoretisch sind natürlich noch alle möglichen Verbindungen zwischen diesen Punkten möglich (siehe Schema). Aber die praktische Durchführbarkeit gestattet doch wohl außer den drei dargetanen Verbindungen nur noch zwei. Das ist die symbolische Figur und eine stilisierte Versinnlichung ihres Seelenlebens (Linie 5: auf dieser

Linie liegt etwa Unruh's „Ein Geschlecht"). Die zweite Möglichkeit ist die Umkehrung dieser ersten: eine stilisierte Figur, deren seelische Entwicklung symbolisch versinnlicht ist (Linie 4). Hierher gehören Teile des Faust, aber nur Teile; denn andere Szenen sind als reale äußere Vorgänge mit stilisierter Gestaltung des Seelischen zu betrachten, so die Gretchen-Szenen.

Damit ist die Stufenordnung der Gestaltungsmöglichkeiten vollendet. Denn durch die jetzt hergestellten Verbindungen sind alle anderen Möglichkeiten von Formvereinigung gegeben. Goethes Faust z. B. würde auf zwei Linien liegen, da bei ihm die Fassung der Figur stilisiert ist, die Versinnlichung aber teilweise stilisiert, teilweise symbolisch durchgeführt ist. Charakteristisch ist ferner, daß die Linie naturalistisch-naturalistisch allein steht und keine Verbindung mit den anderen Möglichkeiten duldet, d. h. also, daß eine Verquickung naturalistischer mit stilisierter sinnlicher Gestaltung ästhetisch nicht angängig erscheint.

Die Praxis nun hat gegenüber diesem theoretischen Schema den Vorzug, daß sie sozusagen den leeren Raum zwischen den Punkten und Verbindungslinien ausfüllt. So können etwa zwischen stilisierter und symbolischer Fassung einer Figur die mannigfachsten Übergänge bestehen.

Man kann sagen, daß die Gestaltung vom Naturalistischen über das Stilisierte zum Symbolischen einen immer höheren Grad annimmt. Aber man darf nicht etwa folgern, daß mit dem höheren Grad von Gestaltung auch ein höherer Wert des Gestalteten gesetzt wäre. Das wäre zwar ein naheliegender und auch verlockender Gedanke, ergäbe aber eine durchaus unorganische Wertklassifikation. Der Wert der sinnlichen Gestaltung des Seelischen im Drama muß sich vielmehr nach der Art der Gestaltung richten und nach den dieser Art, also etwa der stilisierten, immanenten Gesetzen. Hier aber sollte von der Wertfrage möglichst abgesehen werden; sie kann sich auch immer nur auf das einzelne Drama richten.

Ich berühre nun zum Schluß das entscheidende ästhetische Verhältnis zwischen dem Seelischen und seinem sinnlichen Ausdruck. Es muß noch einmal betont werden, daß die hier behandelte sinnliche Gestaltung des Seelischen in keiner Weise mit richtiger und falscher Psychologie in Zusammenhang steht. Die Psychologie liegt auf einer ganz anderen Ebene als ihr sinnlicher Ausdruck, der ja nur zum Zwecke der ästhetischen Vermittlung an den Genießenden vorhanden ist. Ein mit noch so stilisierten Mitteln ausgedrücktes Seelenleben kann in seiner kausalen Entwickelung vollständig richtig sein, — psychologisch unrichtig ist dabei allerdings immer das eine, nämlich der stilisierte Ausdruck. Aber hier liegt eben das Entscheidende: Im Drama steht das dargebotene Seelenleben unbedingt unter der Forderung, daß es psychologisch richtig verläuft. Aber die Gestaltung dieses richtigen Seelenlebens in den sinnlichen Ausdruck unter-

steht nicht dieser Forderung des psychologisch Richtigen. Der Ausdruck des Inhaltlichen, eben das eigentliche Künstlerische, unterliegt nur einem rein ästhetischen Gesetz; und dies verlangt nur, daß der Ausdruck dem Gehalte adäquat ist. Das heißt also für diesen Fall, daß einerseits die eingangs erwähnten spezifisch dramatischen Gestaltungsmittel (Wort, Gebärde und Tun) vollständig in Anspruch genommen sind, — andererseits, daß der jeweilige sinnliche Ausdruck das von ihm auszudrückende Seelische dem Zuhörer auch vollständig und adäquat vermittelt. Das aber kann natürlich ein stilisierter Monolog oder eine symbolische Szene ebenso gut wie eine naturalistische Pantomime. Die Forderung psychologischer Richtigkeit dagegen kann nur an die unter diesem sinnlichen Ausdruck schlummernde seelische Zustandsfolge gestellt werden. Und hier muß man sie allerdings stellen.

Wenn man in neuester Zeit eine Loslösung von aller Psychologie im Drama anstrebte, so sieht man aus den entsprechenden Werken, daß das gar nicht so sehr in dem Sinne gemeint war, jegliche Willkür in der seelischen Zustandsfolge zu gestatten. Fr. v. Unruh hat in dem feigen Sohn ja nicht „die Feigheit“ auf die Bühne gestellt und als „die Feigheit“, also als ein Abstraktum unpsychologisch agieren lassen, sondern „den feigen Menschen“. Und mit einer Figur, bei der nur eine Qualität dominierend herausgehoben ist, läßt sich noch immer eine richtige Psychologie treiben. Daher ist auch das in neueren Dramen unter der Oberfläche des stilisierten oder symbolischen Ausdrucks verborgene Seelenleben meist psychologisch ganz konsequent und erlebbar. Die Psychologie in diesem tatsächlichen Sinne ist durchaus nicht aufgehoben, wie es von Anhängern und Gegnern der modernen Dramatik gleicherweise irrtümlich genannt wird. Die Tendenz richtet sich im Grunde genommen gar nicht gegen das Psychologische, gegen richtige seelische Entwickelung, sondern gegen den Ausdruck, nämlich gegen den ästhetisch gar nicht notwendigen naturalistischen Ausdruck.

Die naturalistische sinnliche Gestaltung des Seelenlebens, also die naturalistische Gebärde, die Alltagssprache usw., ist aber deshalb nicht notwendig, weil der sinnliche Ausdruck, die physische Gestaltung nur die Forderung ästhetischer Wirksamkeit zu erfüllen hat, nicht aber die Forderung psychologischer Richtigkeit. Auch in den anderen Künsten, etwa in der Musik, ist ja der Ausdruck des Seelischen, also der Ton, von psychologischer Richtigkeit gar nicht berührt, sondern nur von dem Gesetz ästhetischer Gültigkeit. Und wenn man daher im Drama an die Stelle des naturalistischen Ausdrucks die stilisierte und symbolische Gestaltung setzt, so hebt man nicht die psychologische Richtigkeit des Stofflichen auf, sondern eine ästhetisch belanglose psychologische Richtigkeit des Formalen. Wegen dieses Formalen aber, des naturfremden stilisierten und symbolischen Ausdrucks, mag man sich eben darauf berufen, daß die Form stets, also auch die dramatische, nicht so sehr Wirklichkeitsnähe als Kunstnähe fordert.

10.

Geschichtliche Betrachtung der Sprache.

Von Dr. **Rudolf Blümel, München.**

Es ist eine gewaltige Arbeit eine Sprache zu beherrschen, schon wenn man „beherrschen“ so auffaßt, wie es gewöhnlich geschieht, nämlich, daß man die Sprache unbewußt richtig anwenden kann. Das gilt auch für die Muttersprache. Man denke nur an die Schwierigkeiten unserer Substantiv- und Adjektivdeklination. Noch mehr haben wir zu leisten, wenn wir das, was wir bisher unbewußt gekannt haben, bewußt untersuchen und vollständig aufhellen wollen. Wer sich davon einen Begriff machen will, der denke einmal darüber nach, in welchen Fällen er im Neuhochdeutschen die starke und in welchen er die schwache Adjektivform verwendet, welche Gesetze der Wortstellung mitspielen z. B. in dem Satz: *Gestern soll sich etwas sehr Merkwürdiges zugetragen haben*[1]. Eine eingehende Behandlung der nhd. Wortstellungslehre würde schon ein dickes Buch füllen. Wir sind noch weit davon entfernt, unsere Sprache, auch nur was Darstellung des heute Gültigen betrifft, vollständig zu beherrschen, wenn man unter „Beherrschen“ bewußtes Beherrschen versteht. —

So groß aber auch diese Aufgabe ist, und so wichtig sie zu nehmen ist, so wäre es doch falsch zu glauben, daß damit schon alle Arbeit geleistet wäre. Was wir heute als etwas scheinbar Fertiges vor uns haben, das ist so geworden, und ist auch noch heute im Werden, wir müssen daher wissen, wie es geworden ist, und wie es heute noch wird. Sonst ist unser Wissen selbst von dér Sprache, die wir von Kind auf beherrschen, nur Stückwerk.

Beispiele dafür gibt es in unendlicher Anzahl. Ich kann nur einige wenige hervorheben.

Nehmen wir zuerst die Sprache, wie sie **geworden ist** und beschränken uns dabei auf einige besonders wichtige Fälle. Der Ablaut in *weiß — wissen* (*ich weiß — wir wissen*) findet sich auch schon im Althochdeutschen *ich weiz — wir wizzum* ebenso im Gotischen *wait — witum*, dann aber auch schon im Altgriechischem οἶδα — ἴσμεν, älter ϝοῖδα — ϝίδμεν und im Altindischen *véda — vidmá*, indogermanisch *wóida — widmé*.

Also bekommen wir einen idg. Ablaut *oi—i*, wie das Indische zeigt, steht dlas „volle“ *oi* in den betonten, das „leere“ *i* in den unbetonten Silben. Und so ist unser Ablaut, so weit er altertümlich ist, ein Erb-

[1] *Gestern* als Zeitbestimmung eröffnet den Satz, wie denn Zeitbestimmungen überhaupt gern den Satz beginnen, das Verb schiebt sich zwischen den eröffnenden Satzteil und alles Übrige, der Rest zerfällt in zwei Teile, den Schlußteil *zugetragen haben* mit unverrückbarer Ordnung der Bestandteile, der regierende Infinitiv steht nach, die vorausgehenden Satzteile *sich etwas sehr Merkwürdiges* sind nach rhythmischen Gesetzen angeordnet: Das leichte *sich* rückt (nach der Bezeichnung von Sievers als *Keil*) möglichst weit nach vorne, also hier vor das Subjekt. An sich stände das Subjekt der Funktion nach voran.

stück aus der uralten indogermanischen Zeit[1]. — Unsere Zusammensetzungen mit *s* in der Fuge wie z. B. *der Gottesfriede* gehen letzten Endes auf uralte Zusammenstellungen zurück. Die im Mittelhochdeutschen nur noch bei genetivischen Eigennamen erhalten sind. Es heißt mhd. z. B. *der Kriemhilde man*[2] Kriemhilds Dienstmann — Siegfried), *der gotes laz*, eine Verbindung wie *der gotes vride* wäre mhd. möglich gewesen. Es war aber im Mhd. sonst nicht mehr üblich Genetive und Substantive, von denen sie abhängen, der Art zusammenzustellen, das Gewöhnliche war z. B. *vil maneger tiere hiute*[3] (= vieler Tiere Felle) und *der wirt des landes*[4] wahrscheinlich mit Betonung jedesmal des zweiten Bestandteils, während Verbindungen wie *der gotes haz*, *der Kriemhilde man* wahrscheinlich Betonung des ersten Bestandteils verlangen. Spätere Verbindungen wie *die Königskrone* waren nicht mehr syntaktisch, gingen die Satzlehre nichts an, wohl aber die Wortbildungslehre. Es waren Zusammensetzungen. Nach dem Muster solcher Zusammensetzungen wurden dann andere gebildet, die als syntaktische Verbindungen geradezu unmöglich gewesen wäre, wie *Schalksnarr* oder *Bauersmann* und endlich solcher wie *Arbeitslast*. Das *s* war schon in *Königskrone* und ist auch heute in *Gottesfriede*, ebenso in *Bauersmann* und in *Arbeitslast*, *Liebesgabe* kein Genetivzeichen, sondern von Anfang an ein Mittel der Wortbildungslehre. Die Sprachgeschichte klärt uns über den Ursprung des *s* auf: es stand in Bildungen welche syntaktischen Verbindungen nachgebildet waren, aber der Wortbildungslehre angehörten, kann also als Fortsetzung des alten Genetiv — s gelten, allerdings nur als eine Fortsetzung mit vollständig veränderter Funktion. — Unsere Sprache enthält noch viele an sich unverständliche Reste. Ein solcher Rest ist z. B. der Vokalwechsel in *ward — wurden*. Sehen wir aber das Mhd. an, so finden wir bei den starken Verben, daß im Präteritum nicht weniger als 5 von den 7 Klassen im Singular des Präteritums Indikativ[5] einen andern Vokal haben als im Indikativ Plural des Präteritums[6], es heißt also *ich reit — wir riten*, *ich bouc — wir bugen*, *ich half — wir hulfen*, *ich nam — wir namen*, *ich trat — wir träten*. *Ward — wurden* reiht sich dabei in die Klasse von *half — hulfen*[7]. — Was scheinbar für sich abgetrennt ist, z. B. eine Adverbform wie *flugs*, klärt sich geschichtlich auf: *flugs* ist ein alter Genetiv von *Flug*, mit Bewahrung der alten Kürze. In der

---

[1] Je weiter wir zeitlich hinaufgehen, desto ähnlicher werden sich die Mundarten des Deutschen, desto ähnlicher auch die Dialekte des Germanischen, desto ähnlicher die untereinander verwandten idg. Sprachen. Es muß also eine Zeit gegeben haben, wo die Unterschiede der verschiedenen idg. Sprachen z. B. Altgermanisch, Altgriechisch, Altindisch verschwindend gering waren, wo wir also von einer einzigen idg. Ursprache reden können.

[2] Nibelungenlied 988,1. [3] Nibelungenlied 943,4. [4] Nibelungenlied 619,1. [5] 1. und 3. Person. [6] Der Pluralvokal findet sich auch in der 2. Person Singular des Indikativs und im Konjunktiv des Prätoritums, in allen diesen Fällen, wenn möglich mit Umlaut. [7] Auf weiß — wissen ist schon früher hingewiesen.

Redensart *schlecht und recht* lebt, für uns scheinbar unverständlich, eine alte[1] Bedeutung von *schlecht* fort, welche den Sinn von etwas einfach Gutem hat. — Noch weiter führen uns Vergleichungen: *schlecht* und *schlichten* müssen auch in der Bedeutung irgendwie zusammenhängen, die Geschichte führt uns auf die Lösung des Rätsels, das uns die heutige Sprache nie enthüllen würde: Die Grundbedeutung von *schlecht* ist „eben", darin liegt auch die Bedeutung „glatt", und dazu paßt *schlichten* „glatt machen". — Von Vergleichungen, welche aus einem Sprachbereich (im weiteren Sinne) herausführen, will ich nur die von verschiedenen Mundarten oder von Schriftsprache und Mundart erwähnen. Sie liegt uns ja sehr nahe. Z. B. *schmecken* hat in seiner schriftsprachlichen Bedeutung nur mit dem Geschmackssinn, im Schwäbischen usw. auch mit dem Geruchssinn zu tun, dem Schwaben *schmecken* die Rosen gut. Die Mundart hat hier das Ältere bewahrt. Das sagt uns aber nur die Geschichte dieses Wortes. — Und so gibt uns die Sprachgeschichte eine Menge von Aufklärungen, sowohl da, wo wir solche verlangten, als auch da, wo wir solche gar nicht suchten[2]. Unsere heutigen Ordnungen stellen sich dar z. T. als solche urältester Zeit, z. T. als solche aus jüngeren Zeitabschnitten, z. B. unser Ablaut ist — im allgemeinen wenigstens — aus uralter idg. Zeit, allerdings mit manchen Veränderungen, dagegen unsere einförmige Flexion *ich half wir halfen* ist etwas verhältnismäßig Junges. So lebt noch manches Alte, anderes, was alt war, ist dagegen fast völlig oder ganz zu Grunde gegangen. Der Umlaut z. B. in *Gast Gäste* oder *wir nahmen wir nähmen* usw. hat sich noch erhalten, von der alten Drittenpluralendung des Indikativ Präsens *nt* ist nur noch ein Rest, nämlich *sind*, vorhanden. Das scheinbar sinnlos Alleinstehende, z.B. das *s* in *Arbeitsteilung*, bringt die Sprachgeschichte in einen großen Zusammenhang und macht es sinnvoll. Kurz, sie erleuchtet erst, was bis dahin dunkel, verworren, unzusammenhängend war und bringt auch für das, was uns bisher klar zu sein schien, neues Licht. Das heißt also: Kenntnis der Sprachgeschichte ist für jeden, der die Sprache — oder eine Sprache — erkennen will, unentbehrlich.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß es keinen Gewinn brächte oder unwissenschaftlich wäre z. B. die heutige Sprache, etwa unser heutiges Nhd. nur vom heutigen Standpunkt ohne geschichtliche Erwägungen zu betrachten. Zuerst müssen wir einmal wissen, was in einer bestimmten Sprachstufe gilt, erst dann können wir daran gehen es wissenschaftlich, z. B. geschichtlich zu erklären. Ehe ich z. B. festgestellt habe, daß im Mhd. der Artikel im femininum Singular die Nominativform *diu*, die Akkusativform *die* hat, kann ich keine geschicht-

[1] Noch nicht die älteste.

[2] Umgekehrt ist auch die Sprachgeschichte z. B. nicht in der Lage ein schwieriges Rätsel zu lösen, ja es kommt vor, daß sie uns neue Rätsel aufgiebt, von denen wir gar nichts geahnt haben. Aber derartiges finden wir bei jeder Wissenschaft.

liche Erklärung versuchen; will ich eine geschichtliche Erklärung der heutigen mhd. Substantivflexion geben, so habe ich zu überlegen, was denn heute eigentlich gilt, und darf dabei z. B. an die kürzeren Dativ- und Genetivformen wie *der Tag* und *des Tags* keineswegs vorübergehen. Sonst kümmere ich mich um jene kürzere Formen auch nicht, wenn ich sie in älterer Zeit als der heutigen vorfinde. Oder wenn ich sie in der älteren Zeit anerkenne, muß ich vielleicht doch auf den Gedanken kommen, daß sie heutzutage auch berechtigt sind — dann habe ich nachträglich die angenehme Aufgabe mich um das zu kümmern, was mich schon vor Beginn der Untersuchung angegangen hätte — nämlich den heutigen Sprachgebrauch festzustellen. Denn den wollte ich ja erklären. — Es ist ferner überhaupt gar nicht so leicht festzustellen, was zu irgendeiner Zeit gegolten hat, auch was heutzutage gilt. Z. B. gibt es heutzutage noch „abhängige Fragesätze"? Oder ist kein Unterschied zwischen Relativ- und abhängigen Fragesätzen zu machen[1]? Oder: wir sagen *Ich weiß, du bist im Recht* und *Ich weiß, daß du im Rechte bist.* Können wir in allen Fällen abhängigen Nebensatz und abhängigen Hauptsatz machen oder nicht? Und wenn nicht, welche Grenzen sind zu ziehen? Derartige Fragen zu entscheiden, bedarf es schon wissenschaftlicher Überlegung[2]. Ferner: Wir dringen in keine Sprache so tief ein wie in die heutige Muttersprache. Daß sie uns in einer ungeheuren, sonst nicht dagewesenen Masse von Denkmälern zu Gebote steht, die z. T. gleich wieder vernichtet werden, daß wir sie im lebendigen Verkehr belauschen, vor allem hören können, das teilt sie mit jeder lebenden Sprache. In jeder lebenden Sprache, die wir selbst sprechen, haben wir auch ein Sprachgefühl, aber nur in der Muttersprache ist es ganz verläßlich. Und es gibt ja gewisse Fragen, die wir nur oder fast nur an der lebenden Sprache studieren können, die wir also am besten an unserer Muttersprache studieren, z. B. die nach der Sprachmelodie, nach der Abstufung der Lautheitsgrade im Satz usw. Andere müssen wir unbedingt an uns selbst studieren, z. B. die Frage, wie weit das Denken oder sprachliche Vorstellungen am Sprechen beteiligt sind[3]. Wenn ich auch in einer toten Sprache, irre, in irgend einer Anschauung z. B. über einen lateinischen

[1] Es handelt sich um die sogenannten allgemeinen Relativsätze, z. B. *Was sich liebt, das neckt sich. Wer nicht hören will, muß fühlen.* Abhängiger Fragesatz: *Was ich in dieser Sache tun soll, ist mir einstweilen noch völlig unbekannt.*

[2] Um wenigstens eine Andeutung zu geben, wie ich mir die Lösung der betr. Fragen denke, verrate ich, daß der abhängige Fragesatz immer die Bedeutung eines „Das" hat, z. B. *Wer der Bettler war, das ist unbekannt.* Ein Relativsatz dagegen kann wohl, braucht aber nicht immer ein „Das" zu sein. Z. B. *Wer es gesehen, der kann davon erzählen.* — Wir sagen zwar *Ich weiß, du bist im Rechte* und *Ich weiß, daß du im Rechte bist*, aber nur *Ich wußte nicht, daß du im Rechte warst.* In einen verneinten Hauptsatz darf ich also einen derartigen abhängigen Hauptsatz nicht stellen.

[3] Oder wir brauchen dazu Aussagen von Personen über solche Vorgänge, jedenfalls aber müssen solche Beobachtungen an der lebenden Sprache gemacht werden.

Modus oder ein griechisches Tempus, so kann es eine Masse Beispiele in der damals lebenden Sprache gegeben haben, welche meine Auffassung sofort widerlegen würden, ebenso würde mich das Sprachgefühl eines Römers oder Griechen sofort widerlegen; also die literarisch belegten Beispiele können alle der Art sein, daß sie mir scheinbar doch Recht geben. In den heutigen lebenden Sprachen liegen aber jene Beispiele, welche die falsche Anschauung widerlegen, liegt das Sprachgefühl, welches sich sofort gegen die falsche Auffassung sträubt, schon vor, es läßt sich nicht bestechen, und folglich zwingen die lebenden Sprachen wenigstens solche, welche auf tatsächliches ohne Vorurteil eingehen, zu größter Genauigkeit. Die Muttersprache ist da allen anderen Sprachen wieder voraus. Wir können sogar noch weiter gehen und sagen: Ohne die Kenntnis der Muttersprache könnten wir uns gar keine oder kaum eine Kenntnis irgendeiner anderen Sprache erwerben. Man denke sich ein Kind, das unter lauter tauben und stummen Menschen aufgewachsen wäre, das an sich wohl fähig wäre zu sprechen, das aber infolge der Stummheit seiner Umgebung nie sprechen gelernt hätte — es könnte keine Sprache anders lernen als wie ein Kind, d. h. wie ein Kind die Muttersprache lernt, ein Unterricht in einer Sprache so wie wir die fremden, namentlich die toten Sprachen erlernen lassen, wäre vollständig unmöglich. Und in viel stärkerem Grade als wir denken spricht die Beherrschung unserer Muttersprache dann mit, wenn wir irgend etwas aus einer fremden Sprache verstehen sollen. Ich höre oder lese z. B. drei Wörter, von denen ich weiß, oder irgend wie erfahre, daß sie *Vater*, *Sohn*, *strafen* bedeuten. Ohne weiteres verstehe ich nun einen Satz, der aussagt, daß derVater den Sohn straft oder gestraft hat usw., aber daß der Satz gerade so lautet, mit *Vater* und nicht mit *Sohn* oder *strafen* als Subjekt usw., das sagt mir meine sprachliche Erfahrung, die habe ich aus der Muttersprache. Ja, daß diese drei Wörter überhaupt einen Satz zusammen geben, daß sie nicht etwa Ausrufe wie *Hans! Karl! Marie!* oder sinnlos aneinandergereihte Wörter sind, das sagt mir auch nur meine muttersprachliche Erfahrung[1]. Sie braucht dazu gar keinen Kunstausdruck der Grammatik, sie kann ohne jede Schulung in der Grammatik sein, und sie wird doch das Richtige treffen[2].

Geschichtliche Forschung und beschreibende Forschung ergänzen sich also gegenseitig. Das wird auch noch aus einem anderen Grunde klar. Nämlich wenn wir beobachten wollen, wie die Sprache wird, so werden wir uns an die heute lebende Sprache halten, weil sie die feinsten Vorgänge zu beobachten gestattet; aber die Vorgänge in ihrer Gesamtentwicklung, zu der lange Zeiträume, vielleicht Jahrhunderte nötig sind, zu erkennen, dazu brauchen wir die Sprachgeschichte.

[1] Erfahrung aus dem Unterricht in der fremden Sprache kann mitspielen, aber die Erfahrung, die ich aus der Muttersprache gewonnen habe, ist jedesmal dabei und jedesmal, wenn auch so und so oft unbewußt, doch das Wichtigste.

[2] In diesem Falle. Daß in andern Fällen Irrtümer möglich sind, soll keineswegs abgeleugnet werden.

Die Vertreter der alten Schulgrammatik führen gerade das Wort *geschichtliches Sprachstudium* sehr häufig im Munde. Aber gerade hier finden wir beträchtliche Irrtümer und Vorurteile.

Zunächst, was die neueren Sprachen und ihr Verhältnis zum Latein betrifft. Geschichtliche Kenntnis des Französischen ohne Latein ist ja nicht möglich. Aber 1. handelt es sich dabei um das Volkslatein, nicht um das Hochlatein, das doch unsere Schüler allein können[1], und 2. ist damit nichts getan, wenn ein französisches (*qu'il*) *ait* von einem lateinischen *habeat* abgeleitet wird. Die Geschichte von (*qu'il*) *ait* beherrsche ich ja erst dann, wenn ich allen Zwischenstufen von *habeat* bis (*qu'il*) *ait* und die Entwicklung von der einen zur andern kenne. Also Lateinkönnen, wie es unsere Gymnasiasten können, das reicht noch keineswegs zur geschichtlichen Erfassung des Französischen aus. Das müßte doch auch hervorgehoben werden, wenn in den Auslassungen der alten Schulgrammatiker immer wieder davon die Rede ist, daß Französisch ohne Latein nicht geschichtlich erlernt werden kann.

Was soll man ferner dazu sagen, wenn uns immer noch wiederholt wird, daß die Gymnasiasten die deutschen Lehnwörter, welche aus dem Latein stammen, richtig abzuleiten verstehen müßten[2]! Sie müssen das auch können, aber wenn sie Sprachgeschichte des Deutschen treiben sollen, dann doch in erster Linie, wenn nicht allein das erst echt deutsche Sprachgut kennen lernen[3]! Wenn uns aber immer wieder die deutschen Lehnwörter aus dem Lateinischen als so wichtig vorgehalten werden, dann kommt es uns so vor, als sollten bloß diese studiert werden, dagegen unsere echt deutschen Wörter — die sollten wohl bei Seite bleiben! Man könnte ungefähr mit demselben Rechte verlangen, der französische Unterricht sollte nur auf die Lehnwörter aus dem Altgermanischen eingehen, z. B. *guerre* und *honte* und das altlateinische Sprachgut ganz bei Seite lassen. Die altgermanischen Lehnwörter im Französischen stünden uns wenigstens näher. Man darf da schon den Verdacht aussprechen, daß es diesen Vertretern des Lateins nicht auf die geschichtliche Stellung des Lateins in seinen Beziehungen

---

[1] Man denke an *comte*, das nicht etwa von *comes*, sondern von *comite*(*m*) abzuleiten ist. [2] d. h. vom richtigen lateinischen Wort.

[3] Wenn ich feststellen soll, daß unser deutsches Wort *Pfeffer*, ahd. *pfeffer* ein aus dem Lateinischen stammendes Lehnwort ist, so genügt es dazu keineswegs, die Ähnlichkeit der beiden Wörter zu betonen. Vielmehr muß ich wissen, was es mit *pf* im Anlaut des deutschen Wortes und mit seinem *ff* im Inlaut für eine Bewandtnis hat. Und da erfahre ich, daß einem idg. *p* im Anlaut im Urgermanischen und Ahd. *f* entspricht (im Inlaut nur, falls es nicht weiter durch das Vernersche Gesetz zu *ƀ* erweicht ist), man vergleiche z. B. altind. *pitā* und nhd. *Vater*, altgriechisch *τέρπομαι* und nhd. *darf*. Deshalb und nicht wegen der Ähnlichkeit der beiden Wörter *pfeffer* und *piper*, ist *pfeffer* der Entlehnung verdächtig. Das heißt also: Um zu wissen, ob ein deutsches Wort aus dem Lateinischen entlehnt ist, muß ich vor allem die Geschichte usw. des deutschen Wortes kennen. Die Ähnlichkeit könnte auch auf Urverwandtschaft beruhen — man denke an lat. *pater*, deutsch *Vater* — oder wie in nhd. *Loh* und franz. *Laut*, das von *altus* stammt, rein zufälliger Natur sein.

zum späteren Romanischen und Altdeutschen ankommt, als vielmehr auf die Machtstellung des Lateins als Unterrichtsgegenstand gegenüber den andern Fächern.

Dieser Gedanke wird bestätigt durch das Verhältnis der Altphilologen zur vergleichenden oder indogermanischen Sprachwissenschaft. Die idg. Sprachwissenschaft macht es sich zur Aufgabe, die Geschichte und Vorgeschichte auch des Lateins und des Griechischen soweit möglich aufzuhellen. Man sollte denken, die alten Latein- und Griechischgrammatiker würden sich auf die Sprachwissenschaft stürzen. Geschichtliche Erklärung — und nun gar geschichtliche Erklärung der klassischen Sprachen — etwas Höheres könnte, so sollte man meinen, es für sie nicht geben. Statt dessen bis vor kurzer Zeit unfreundliche, oft geradezu höhnische Ablehnung. Warum das[1]? Ein Hauptgrund hiefür war augenscheinlich das Gefühl, daß, sobald die Sprachwissenschaft anerkannt werde, auch anerkannt würde, daß Licht nicht bloß von Latein und Griechisch ausgeht, sondern auch auf Latein und Griechisch hinströmt. Ein Latein, das das Licht nicht nur ausstrahlte, sondern auch empfing, das konnte nicht mehr als die Sonne der Sprachen gelten, und das hätte sich vielleicht in der Gestaltung des Unterrichts fühlbar gemacht.

Ein ganz besonders schlimmes Vorurteil ist von unserm Deutschen Schulunterricht alten Schlags ausgegangen, es betrifft die Frage, was als sprachlich richtig zu gelten hat. Und zwar handelt es sich um unsere heutige deutsche Sprache.

Weit verbreitet ist die Anschauung, daß im Sprachgebrauch nur eines richtig sein könne[2]. *Frug* oder *fragte*? Es kann nach dieser Anschauung nur éines gelten. *Dem Tisch* oder *dem Tische*? Diese Anschauung läßt nur éines zu. So auch nur *offnen* oder *offenen* (wenn man von einer *offenen Tür* spricht), ebenso nur *etwas anderes* oder *etwas anders*. Nun gut, wenn nur eines richtig ist, dann gibt uns gerade das Geschichtliche einen Anhaltspunkt: eines von beiden war einmal allein üblich, als das andre aufkam, war es unrichtig, und es ist — mindestens — so lange unrichtig, als das erste daneben bestand. Also ist *frug* falsch, *dem Tisch* falsch, *offnen* und *etwas andres* ebenfalls unrichtig. Das sieht ungeheuer einfach aus und macht auch den Eindruck, daß es die Schulgrammatik und ihre Vertreter mit der Reinheit der Sprache ungeheuer ernst nehmen. Und doch liegt die Sache in Wirklichkeit ganz anders.

Es besteht vor allem kein vernünftiger Grund dafür, daß nicht

[1] Den Grund darf man nicht anführen, die Altphilologen seien mit der Methode der idg. Sprachwissenschaft unzufrieden gewesen. Dagegen hätte es ein einfaches Mittel gegeben: Der idg. Sprachwissenschaft zeigen, wie es genacht werden soll.

[2] Schon Rudolf Hildebrand wendet sich gegen diese Anschauung (Vom Deutschen Sprachunterricht in der Schule, 10. Auflage S. 65): „So tief sitzt die seltsame Meinung, als könne nimmermehr zweierlei zugleich richtig sein!“ (Von Hildebrand gesperrt.)

zwei Formen, die — sagen wir einmal roh — das Gleiche bedeuten, nebeneinander gelten sollen. Es können natürlich auch drei Formen sein und noch mehr. Richtig ist, was üblich ist, und üblich sind alle die erwähnten Formen nebeneinander. Man sollte sich, namentlich was den Deutschen Stil betrifft, geradezu freuen, daß eine solche Fülle vorliegt. Denn für den Stil bedeutet keine dieser Doppelformen das gleiche, es klingt schon jede anders als die andere.

Ebensowenig ist der Gedanke richtig, daß alles Neuaufkommende falsch ist. Die Sprache ist in fortwährender Entwicklung und ewig wird in der Sprache geschaffen, es ist nun gar nicht anders möglich, als daß manches, was geschaffen wird, vom Bisherigen abweicht[1]. So z.B. wenn nach *trug* und *schlug* ein *frug* gebildet wird. Dieses weicht von *fragte* ab. Nun kommt es darauf an: bleibt diese Neubildung nur etwas ganz Vereinzeltes, was namentlich niemals in den Stil guter Schriftsteller eindringt, oder wird sie allmählich üblich. Ist das erstere der Fall, dann hat man es mit vorübergehenden Schnitzern zu tun, im letzteren Falle dagegen handelt es sich um etwas, was man einfach anerkennen muß. Man muß das auch, wenn man selbst Abneigung gegen eine solche neue Form, z. B. *frug* hat und sie selbst vielleicht aus andern Gründen niemals anwendet. Man muß duldsam gegen die Form sein[2]. Entweder wird ja die eine, vielleicht die ältere, vielleicht die jüngere, zugrunde gehen, oder es bildet sich ein Bedeutungsunterschied aus, und damit ist ein Vorteil erzielt. Ein Kampf gegen diese Neuerung hat deshalb keinen rechten Sinn, weil die Gründe für das Aufkommen der Neuerung keineswegs an der Oberfläche liegen und daher dem Schulgrammatiker gewöhnlich verborgen sind. —

Nun freilich kommt es auch vor, daß alte Unterscheidungen zugrunde gehen. So z. B. wenn zwischen *als* und *wie* nicht mehr unterschieden wird. „*Er ist schöner wie du.*“ Hier liegt noch am ehesten ein Grund vor, wenn gegen diese Neuerung, nämlich gegen den Verlust der alten Unterscheidung gekämpft wird. Aber auch hier liegen die Gründe für das Aufgeben des Alten tiefer, als man zunächst denkt. Daher ist der Kampf gegen solche Neuerungen viel schwieriger als man denkt. Und man muß auch auf der andern Seite zugeben, daß auch die Vereinfachung ihr Gutes hat. Wenn wir heutzutage flektieren *ich riß*, *wir rissen* und nicht mehr *ich reiß*, *wir rissen*, so ist das entschieden ein Fortschritt. Heutzutage sind Präsens und Präteritum durch den Ablaut scharf auseinander gehalten, früher war das Präteritum durch den Ablaut in sich zerspalten, und wenn wir heutzutage noch flektieren würden *ich reiß*, so wäre hier im Singular des Präteritums dasselbe *ei*

---

[1] Gar nicht zu reden von den allmählichen Veränderungen der Sprache. Solche zeigen sich z. B. im Lautlichen.

[2] Das heißt neue keineswegs, daß man einfach alle anerkennen soll. Unterschiedslose Duldsamkeit fordert die Sprachwissenschaft keineswegs, sie wendet sich nur gegen eine unbegründete Unduldsamkeit.

wie im Präsens[1]. Wir sagen heutzutage nicht mehr *du risse*, *du hülfe*, sondern *du rissest*, *du halfst* — auch das ist entschieden ein Fortschritt. Um jene alte Form auf *e*, so interessant sie vom Standpunkt der Sprachgeschichte aus ist, sollen wir in Hinsicht auf ihre Nützlichkeit — die fragwürdig war — keine Tränen vergießen. Diese Frage ist also immer von Fall zu Fall zu behandeln.

Noch ärger wird es, wenn geradezu gefordert wird, daß sich unsere heutige Sprache in gewissen Gesichtspunkten nach dem Alten, Vergangenen zu richten habe. So z. B. in der Schreibung. Man hat früher wirklich einmal *schepfen* und *Geste* gesprochen, hat *siben* und *li—eben* unterschieden — aber wir sprechen tatsächlich — gleichgültig aus welchem Grund — *schöpfen* und *Gäste*, wir sprechen langes *ī* so gut in *sieben* wie in *lieben* — warum also dem nicht in der Schreibung Ausdruck geben? Warum nicht *sieben* ebenso schreiben wie *lieben*[2]? Wir schreiben für uns und nicht für eine Zeit, die längst vergangen ist. Wir müssen es uns natürlich auch gefallen lassen, wenn spätere Geschlechter einmal so schreiben, wie sie sprechen und nicht mehr wie wir. Wir könnten ruhig manchen Zopf in der Rechtschreibung abschneiden und z. B. — in deutschen Wörtern — das unnütze *v* durch das *f* ersetzen, das Dehnungs- h fortlassen usw. Es war ein großer Fortschritt, als endlich einmal das unnütze *th* fiel. Leider ist es auch bei den gebräuchlichsten Fremdwörtern geblieben[3]. — Das *s* in der Fuge von Zusammensetzungen wird immer noch heftig bekämpft, als sei es geschichtlich nicht berechtigt. Ja es gibt Schriftsteller, welche es, wie seinerzeit Jean Paul, überall ausmerzen. Damit handeln sie einfach sprachwidrig, und ihre Bemühungen sind doch umsonst. *Regierungsrat* und *Liebesgaben* sind einmal üblich, *Regierungrat* und *Liebegaben* werden sich daher nicht durchsetzen.

Ist es nun wirklich geschichtlich verfahren, wenn verlangt wird, daß *schepfen* und *Leffel* und *Geste*, *siben* und *Regierungrat* geschrieben werden soll? Es wird immer wieder behauptet. Aber diejenigen, welche den Ausdruck *geschichtlich* in diesem Sinne anwenden, haben offenbar keine Ahnung davon, was „geschichtlich“ eigentlich bedeutet.

Ihnen ist die Geschichte offenbar nur etwas Vergangenes, daß sich Geschichtliches in der Gegenwart ereignen könne, das scheint ihnen unfaßbar. Nun, die Ereignisse des Jahres 1914 und 1915 haben uns doch wohl belehrt, daß auch in der Gegenwart geschichtliche Ereignisse vorkommen können. Unter diesen Ereignissen sind nicht wenige, welche uns völlig umzulernen gezwungen haben. Daß Festungen in wenigen Tagen fallen, daß eine Feldschlacht schon bald ein Jahr wütet[4],

[1] „Dasselbe: vom Standpunkt der Schriftsprache aus. Mhd. hatte des Präsens den Vokal *i*, das Prätoritum die Diphthongen *ei*.

[2] Oder *siben* wie *liben*.

[3] Das Heiterste ist, daß die meisten von denen, welche das *th* in Fremdwörtern verteidigen, gar nicht wissen, wie es im Griechischen gesprochen worden ist! Dasselbe gilt vom *ph*.

[4] Geschrieben am 23. August 1915.

das war bisher noch nie da. Und doch ists der Fall. Warum soll es in der Sprachgeschichte nicht auch Veränderungen, nicht auch Ereignisse in der jüngeren und jüngsten Zeit geben? Jene Schulgrammatiker wünschen eine Zeit des vollkommenen Stillstands herbeizuführen, und das nennen sie Berücksichtigung des Geschichtlichen — aber Stillstand ist keine Geschichte, denn Geschichte heißt Entwicklung, heißt Veränderung[1]. Schaffen muß jedes Geschlecht, und daß es geschaffen hat, das erkennt man nur daran, daß es Eigentümliches geschaffen hat, wie es weder später noch früher zu belegen ist. Was unsere Schulgrammatiker des alten Schlags verlangen, das ist vollkommen Unfruchtbarkeit, die Unfruchtbarkeit, wie sie auch dem neuciceronianischen Stil anhaftet und ihn — im Gegensatz zum quellenden mittelalterlichen Latein — wirklich zu einer toten Sprache gemacht hat. Es ist kaum eine schwache Anerkennung des Schöpfertriebs, wenn — man möchte sagen aus Gnade — großen Dichtern die Neuschöpfung gestattet wird. Wer ist denn ein großer Dichter? Vielleicht gerade der, der kühne Neuschöpfungen leistet[2]! Vielleicht sind kühne Neuschöpfungen nur etwas, was man großen Dichtern — weil sie sonst so viel geleistet haben — in Gnaden verzeiht? Dagegen muß hervorgehoben werden, daß selbst dem kleinsten, unbedeutendsten Schriftsteller Neuschöpfungen gelingen können, die, weil sie glücklich sind, lange Bestand haben. Auch namenlosen Schöpfern gelingt derartiges. Noch mehr dringen solche Neuerungen durch, welche gewissermaßen in der Luft liegen und die unbewußt von vielen vollzogen werden. Man denke an Veränderung der Aussprache, die sehr langsam vonstatten geht, an Veränderungen in der Flexion usw. Auch das ist Betätigung der Sprache, und glücklich wir, wenn sich das Volk noch sprachlich betätigt! Dabei kommt freilich auch wieder Häßliches vor, und es gibt viele Leute, die leider Gottes das Neue, eben weil es neu ist, nachahmen, ob es nun häßlich oder schön ist — aber wenn geschaffen wird, muß man auch damit rechnen, daß nicht alles verdient weiter zu leben und man muß schließlich auch hoffen, daß das wirklich Üble auch zu Grunde geht. Damit aber das wirklich der Fall ist, brauchten wir einen Sprachunterricht, der viel mehr in die Tiefe ginge als der jetzige durchschnittliche in der Muttersprache, der namentlich auf die lebende Sprache einginge und wahrhaft den Namen geschichtlich verdiente. Weit weniger Grammatik, mehr Stilistik[3], aber von grammatisch im tiefsten Sinne vorgebildeter Lehrer — das wäre notwendig. Dann könnte man auf eine wahrhaft gesunde Entwicklung unserer deutschen Muttersprache hoffen.

---

[1] Schließlich ist natürlich Stillstand auch Geschichte, auch Entwicklung, aber eine Geschichte, eine Entwicklung, die zum Tod, zum Ende führt.

[2] Ich will damit nicht sagen, daß daran der große Dichter wirklich zu erkennen sei!

[3] Aber auch eine ganz andere, als die bisherige!

Wer Veraltetes festzuhalten wünscht, der sollte sich einmal überlegen, wie weit er dabei zu gehen hat. Solle er schreiben wie Schiller und Goethe? Aber die schreiben doch auch manches, was damals noch neu war! Soll er das auch ausmerzen? Soll er schreiben wie Luther? Oder wie Walther von der Vogelweid? Oder wie Notker der Deutsche? Oder im Ahd. des Hildebrandslieds[1]? Aber wie war denn damals der deutsche Satzbau? Den müßte er aus Denkmälern studieren, die sklavisch dem Latein nach übersetzt sind! Um einen echt deutschen Satzbau zu finden, müßte er weit heruntergreifen[2]. Dann: wollte er etwa die vielen seit jener Zeit neugeschaffenen Wörter gänzlich aufgeben? Streng genommen müßte er es. Wir würden dann ein Deutsch bekommen, das in sich uneinheitlich und keinem Menschen verständlich wäre — und jeder Grammatiker würde ein anderes Deutschmischmasch schreiben. Unser Deutsch ist wenigstens noch verständlich.

Man könnte, so oft eine Neuerung aufkommt, namentlich für die Angehörigen des alten Zeitgeschlechts, eine gewisse Schonung des Alten in der Sprache verlangen. Notwendig ist das kaum. Die Alten halten schon so hartnäckig genug an dem ihnen Vertrauten fest, daß nicht zu befürchten ist, sie ließen sich durch die Jüngere von dem, was ihnen lieb und wert ist, abbringen. Umgekehrt, wenn die Alten sich gegen den Sprachgebrauch des Jüngeren wehren, so ist das gerade kein Unglück. Das wirklich Schwächliche wird auf diese Weise noch schneller beseitigt, was dagegen kräftig und stark ist, wird selbst durch den Spott der Alten schwerlich beseitigt werden. Und so wirken die Alten wie auch sonst als eine vielfach lästig empfundene, aber doch einmal vorhandene und vielfach Gutes wirkende Bremse[3].

11.

Die jiddische Sprache[4].

Von Dr. **Salomo Birnbaum, Hamburg.**

Das Interesse für die jiddische Sprache war schon in den letzten Jahrzehnten in stetigem Zunehmen begriffen, wie sich übrigens seit dem 16. Jahrhundert deutsche Gelehrte dauernd mit ihr abgeben. Der Anlaß für die jetzt in den deutschen akademischen Kreis getretene

---

[1] Dabei müßte er auch die Wörter in der alten Bedeutung verwenden, nicht in der heutigen.

[2] Wohl in mhd. Zeit.

[3] Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn jemand besonnen Eigentümlichkeiten der alten Sprache nachahmt. Aber Sinn hat das nur, wenn entweder die Darstellung altertümlich gefärbt sein soll oder das Altertümliche in unsere Sprache hineinpaßt.

[4] Die folgenden Zeilen stellen, mit ganz geringfügigen Änderungen, die Einleitung zu einer am allgemeinen Vorlesungswesen der Universität Hamburg gehaltenen Vorlesung über die jiddische Sprache dar.

Beschäftigung mit dem Jiddischen ist wohl im Weltkrieg zu sehen, der so viele Millionen in unmittelbaren Verkehr mit Jiddischsprechenden brachte und dadurch das praktische und theoretische Interesse ganz besonders anregte. Dieser Fall kann also übrigens auch unter den Beispielen dafür figurieren, daß Kriege nicht nur kulturtrennende, sondern auch kulturverbindende Wirkungen haben.

Das Studium der jiddischen Sprache hat mannigfachen Wert. Es bildet eine Einführung in die alte und neue jiddische Literatur, es ergibt einen bisher noch so gut wie gar nicht ausgenützten Gewinn für die deutsche Philologie, es bietet Anlaß zur Untersuchung allgemeiner linguistischer Probleme, die sich hier infolge der Verbindung so verschiedener Sprachstämme besonders interessant gestalten. Ferner kann ein solches Studium einen lohnenden Einblick in ein sehr bemerkenswertes Kapitel aus dem Komplex der jüdischen Dinge verschaffen. Schließlich sei auch noch darauf hingewiesen, daß eine regere Beschäftigung mit dem Jiddischen sich materiell wohl zumindest ebenso fruchtbringend erweisen würde, wie die mit Südseesprachen zum Beispiel. War zwar der frühere Vorgang, die Ostjuden kurzerhand für das deutsche Sprach- oder gar Kulturgebiet zu reklamieren, ganz falsch, so steckte doch ein richtiger Kern darin, der selbstverständliche Gedanke nämlich, daß Sprachverwandtschaft auch bei Kulturverschiedenheit ein wichtiges Verbindungsmittel darstellt.

Beginnen wir nunmehr unsern Überblick bei der Entstehung der jiddischen Sprache, mit den Fragen nach dem Wann, Wodurch und Wo.

Die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem sie entstand, läßt sich naturgemäß nicht ohne weiteres beantworten. Soll man die Sprache der Juden in jenen Zeiten, als sie sich der Hauptsache nach vermutlich nur durch eine Anzahl hebräischer und aramäischer Worte und Ausdrücke vom Deutsch der Christen, sowie graphisch durch das hebräische Alphabet unterschied, schon als urjiddische Stufe ansetzen, oder soll man die jiddische Sprachgeschichte erst in Osteuropa beginnen lassen, als die Verschmelzung des germanischen, semitischen und slavischen Elements sich vollzogen hatte? Im ersten Fall käme man auf eine tausendjährige Geschichte, im zweiten auf eine ganz erheblich kürzere. Ein Ansatz in spätmittelhochdeutscher oder frühneuhochdeutscher Zeit scheint am richtigsten zu sein, insbesondere im Hinblick auf die Nichtdiphthongierung des hebräischen langen u, im Gegensatz zum gleichen mittelhochdeutschen Vokal — j. šī́rı < h. šūrə (šūrā́) „Reihe“ gegenüber j. mouer „Mauer, Haus“ < mhd. mûre — sowie die dem Neuhochdeutschen entsprechende Mono- und Diphthongierung mittelhochdeutscher Laute.

Es ist im allgemeinen nicht üblich, bei Sprachentwicklungen nach den Gründen zu fragen, so wichtig und interessant diese Frage auch immer wäre. Man nimmt z. B. die Entstehung des Italienischen aus dem Lateinischen als Tatsache hin und beschäftigt sich nur mit den

Ursachen der einzelnen sprachlichen Entwicklungen. Im Falle der Juden wird hingegen meistens die erwähnte Frage gestellt.

Dies ist auch verständlich. Denn während es sich sonst um singuläre Fälle zu handeln scheint, bei denen man darauf vergißt, Gründe und allgemeine Gesetze zu suchen, ist hier die Häufung der Erscheinung gar nicht zu übersehen. Seit zweiundeinhalb Jahrtausenden sind Sprachen und Dialekte zu bemerken, die von Juden aus ursprünglich fremdem Material geschaffen werden. Ein größerer Zusammenhang liegt hier ja auf der Hand. Er ist durch die ausnahmsweise geschichtliche Kontinuität der Juden gegeben. Hier haben wir also anzusetzen, um das Problem der jüdischen Sprachen zu ergründen.

Und dies wird nicht einmal schwer fallen. Es ist eigentlich nichts anderes als eine Selbstverständlichkeit, wenn man die jüdische Kultur als die Schöpferin der jüdischen Sprachen bezeichnet. Es ist ja gar nicht anders möglich, als daß das geistig-psychische Wesen, das Sprache heißt, irgendwie der Art seiner Benutzer entsprechen muß, und daß daher eine Sprache, die von Angehörigen einer andern Geistes- und Seelensphäre aus irgendwelchen Gründen übernommen wird, dadurch neue Formung und Gestaltung erfährt. Da die jüdische Kultur ebenso oder in noch höherem Grade als jede andere religiösen Ursprung hat und ebenso oder wohl noch mehr als jede andere höhere Kultur von lebendiger religiöser Artung ist, so ist das allgemeine schöpferische Prinzip auch im besonderen das sprachschaffende.

Es ist merkwürdig, daß dieser Zusammenhang zwischen Kultur und Sprache der Juden von manchen nicht erkannt, von andern verkannt oder gar einfach nicht anerkannt wird, und daß insbesondere für die Entstehung des Jiddischen besondere Ursachen konstruiert werden.

Am verbreitetsten ist die Zwangstheorie, die sagt, die Juden seien in „die Ghetti eingesperrt und vom allgemeinen Kulturleben ausgeschlossen“ worden — wie die gangbaren Ausdrücke lauten —, und diese gewaltsame Scheidung habe dann das Jiddische als ein Erzeugnis der Not geboren. — Hierbei wird der Zusammenhang zwischen Kultur und Sprache zwar gesehen, aber dafür in gründlich schiefer Weise, mit umgekehrtem Vorzeichen. Fassen wir die Behauptung einen Moment lang näher ins Auge, dann werden wir finden, daß die Juden gar nicht aus dem „allgemeinen Kulturleben“ hinausgedrängt wurden, aus dem einfachen Grunde, weil sie ihm ja nie angehört haben, sondern in der Atmosphäre einer eigenen reichen Kultur lebten. Die „allgemeine“ Kultur jener Zeiten ist nämlich nicht die religionsfremde Erscheinung, welche die Vertreter jener Ansicht von ihrer Gegenwart auf frühere Zeiten übertragen, sie ist vielmehr in Wirklichkeit durchaus christlich. Hier ist also gar kein Raum für den angeblichen Konflikt. Die eigene Kultur ist die wahre Ursache für die zum Jiddischen

führende Sprachentwicklung ebenso wie bei allen andern jüdischen Sprachen und Dialekten.

Für diese Erklärung gibt es außer den früher erwähnten auch sprachliche Beweise, z. B. den Umstand, daß die größten Besonderheiten des Jiddischen auf den Gebieten der Syntax und des Stils zu finden sind und nicht durchweg dem Einfluß der andern Sprachelemente des Jiddischen entstammen: Diese Gebiete sind eben dem Geist am unmittelbarsten unterstellt.

Es soll natürlich nicht übersehen werden, daß auch andere leichter festzustellende Faktoren tätig und wichtig waren. Psychologische bei Einzelerscheinungen, Trennung vom Gebiet der deutschen Sprache, Einfluß des Hebräischen und Aramäischen, des Slavischen usw. Demgemäß liegt auch ein Teil Wahrheit in der Ansicht, in Deutschland habe es keine richtige jüdische Sondersprache gegeben, sie sei erst von den im 17. Jahrhundert aus dem Osten flüchtenden Juden ihren westlichen Brüdern gebracht worden. Daran dürfte soviel richtig sein, daß die Sprache der Juden in Deutschland weniger vom Deutschen verschieden war als im Osten. Andererseits darf aber der sprachliche Einfluß der östlichen Einwanderung nicht überschätzt werden.

Wenden wir uns nun der Frage nach dem Entstehungsort des Jiddischen zu.

Der erste Blick lehrt uns, daß es dem Hochdeutschen entstammt. Die Meinungen über eine genauere Bestimmung sind sehr geteilt. Es können für das osteuropäische Jiddisch, mit dem wir es ja hier vor allem zu tun haben, ganz wohl verschiedene Einwanderungswellen zu gleichen oder verschiedenen Zeiten, sowohl aus ober-, als auch aus mitteldeutschem Sprachgebiet in Betracht kommen. Man scheint heute dazu zu neigen, auf Grund des jiddischen Konsonantismus[1] vorwiegend mitteldeutschen Ursprung anzunehmen. Im einzelnen ist noch alles zu erforschen.

Die jiddische Lautverschiebung betrifft den Vokalismus. Der Vokal oder Diphthong der Hauptakzentsilbe ist im allgemeinen immer verschoben, außer bei kurzem a, e, i und o in gewissen geschlossenen Silben. Haupterscheinungen sind die Verschiebung von a und o, so weit sie nicht vor Doppelkonsonanz stehen, zu u — über o, das auch in einem Teil des Sprachgebiets erhalten blieb — bzw. oi mhd. stat, brôt > j. štût [o = Dial. štot], broit), Diphthongierung der meisten e-Laute (vrëgen, mel, kæse; snê, dræn > j. vrę̈igŋ, mę̈il, kę̈iz; šnæi,

[1] Nach meinen Beobachtungen auch nach sonstigen Anzeichen. Z. B. Vokalismus: Monophthongierung von mhd. ie, uo, üe: niesen, stuol, hüeten > j. nîsn, štîl, hîtn. — Kürzung langer Vokale: dîhte, hôrchen > j. gi̱deht, horhŋ. — mhd. ou > j. oi ist wohl nur übermd. Monophthong (ostthür. obs. ostmd.) erklärbar: ouge > ōg > j. oig. — Zusammenfall von ë und ä: j. neht — reht (mhd. nähte, rëht). — Wortschatz brengen, horchen, iergen, vrëgen, wër, was, sint, jüde; lébendig: j. breŋgi̱n, horhn, ergits, frêgŋ, wêr, wûs, zent, jîd; lébi̱dig.

dræɪn), der Übergang ou > oi̯ (boum > j. boim), die Verschiebungen mhd. î > ai̯ > â, u > i, o, ou > oi̯ > ei̯ (wîn, sumer, brôt, boum > j. wân, simər, [o = Dial.:] brėit, bėim).

Der Wortschatz des Jiddischen ist ungefähr zu zwei Dritteln bis drei Vierteln deutscher Herkunft. Allerdings ist mannigfach Bedeutungswandel, aus innern Ursachen oder durch Einfluß der andern Elemente des Jiddischen eingetreten. Dagegen ist die Formenlehre, abgesehen von autonomen Entwicklungen, so gut wie unbeeinflußt geblieben und hat den semitischen und slavischen Bestandteil in ihre Gesetzmäßigkeit aufgenommen.

Das quantitativ und qualitativ zweitwichtigste Element der jiddischen Sprache ist das soeben erwähnte semitische. Das Hebräische und Aramäische übte auf alle grammatischen Gebiete des Jiddischen seine Wirkung aus. Die Quellen für diesen Teil des Sprachguts sind die Sprache der Mischnå und Gemårå, mittelalterliches und neueres Hebräisch und kabbalistische Literatur. Es ist darauf hinzuweisen, daß das hebräisch-aramäische Element nicht etwa, wie man annehmen könnte, sofort in vollem Umfang im Jiddischen auftrat, sondern daß es erst im Laufe der Zeit immer stärker und wichtiger wurde, vornehmlich im Lexikon, von dem es schätzungsweise ein Sechstel bis ein Viertel einnimmt, und in der Syntax. Es nahm an der jiddischen Lautverschiebung als integrierendes Element teil.

Schließlich ist das slavische Element zu besprechen. Es ist hauptsächlich im Wortschatz, von dem es zirka ein Sechszehntel bis ein Zehntel umfaßt, nach Ansicht mancher, insbesondere L. Wieners, auch in der Syntax stark vertreten. Der allen jiddischen Dialekten gemeinsame Grundstock slavischer Wörter rührt von einer ältern polnischen Sprachstufe her. Hiervon und auch sonst haben Wörter an der jiddischen Lautverschiebung teilgenommen. — In neuerer Zeit aus den verschiedenen slavischen Sprachen entlehnte Wörter sind als Provinzialismen der betreffenden jiddischen Mundart zu betrachten und werden in der Literatur im allgemeinen vermieden.

Die internationalen europäischen Wörter sind aus dem Deutschen oder Slavischen ins Jiddische gekommen. — Auch sonst sind in neuester Zeit viele Wörter des Geisteslebens von der jiddischen Publizistik aus der neuhochdeutschen Schriftsprache übernommen worden. Wie weit sie von dort in die lebendige Volkssprache eindringen und die bisherigen Begriffe verdrängen werden, ist eine Frage, die von der gesamten Kulturentwicklung der Ostjuden abhängt. Das verhält sich so: Die sogenannte moderne jiddische Literatur entstand durch eine Geistesströmung, die mehr oder weniger radikal mit der bisherigen Geistesentwicklung des jüdischen Volkes brach und sich in die Weltanschauung der nichtjüdischen Völker einfügte. Auch gewisse neuere Richtungen gehören ihrem Wesen nach hierher. Darum setzte auch die Sprache ihrer literarischen Erzeugnisse geradenwegs die der Auf-

klärungszeit fort, worüber man sich nicht durch gewisse puristische Bestrebungen täuschen lassen darf.

Dieser kurze Überblick über die Elemente der jiddischen Sprache läßt die Schwierigkeit klar erkennen, die dieses Gebiet für die Sprachforschung bietet. Nicht etwa in prinzipieller, als vielmehr in praktischer Hinsicht. Denn so wichtig auch Einzelarbeit ist, so darf man doch nicht vergessen, daß die Hauptsache zusammenfassende, oder besser ausgedrückt, umfassende Arbeit ist. Und eine solche ist nur bei einer gründlichen Kenntnis aller Quellen der Sprache möglich. Man braucht wohl nicht viel Worte darüber zu verlieren, wie selten gerade beim Jiddischen dieser Fall eintreten kann. Landau (ZfdPh XXXVI,2) stellt folgende Ansprüche an den Forscher: Er muß eine jiddische Mundart beherrschen, in der ältern jiddischen Literatur belesen, germanistisch geschult, in den deutschen Mundarten bewandert sein, muß das Polnische, Russische und Ukrainische in der schriftsprachlichen Form und aus dem Volksmunde kennen, endlich auch das hebräische und talmudische Idiom in der Form und Aussprache, die es im Munde der heutigen Juden angenommen hat.

Von der ursprünglichen Heimat der Sprache in Deutschland und ihrer durch Auswanderung nach Polen erfolgten Verpflanzung war schon die Rede. Von hier aus drang sie weiter nach Norden und Südosten vor, während sie in Deutschland langsam erlosch. Hier hatte ihr der auch bei den Juden sich verbreitende Rationalismus durch Zerstörung des jüdischen Religionslebens die Existenzmöglichkeit genommen. Auch die dem Judentum treue Gruppe war so weit beeinflußt, daß sie ihre Sprachbesonderheit fast vollständig aufgab. Heute existieren im Munde der deutschen Juden nur ganz geringfügige Reste einer eigenen Sprache. Die jiddische Sprache des Ostens dagegen, die wohl ungefähr um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihre heutige Gestalt erlangt hatte, verbreitete sich immer weiter und wird heute von mehr als zwölf Millionen Menschen gesprochen, von der seit einiger Zeit als ostjüdisch bezeichneten Gruppe. Diese ist die geschichtliche Fortsetzung und Weiterbildung der bis zum erwähnten Zeitpunkt ziemlich einheitlichen aschkenasischen Gruppe, welche die Judenheit Mittel- und Osteuropas umfaßt.

Heute liegen nur mehr drei Viertel des jiddischen Sprachgebiets in Osteuropa, den Rest hat die riesige jüdische Wanderungsbewegung des letzten Halbjahrhunderts über alle fünf Erdteile geschleudert. Das heimatliche Sprachgebiet erstreckt sich ungefähr innerhalb folgender Umgrenzungslinien: Im Norden der finnische Meerbusen, von hier aus eine Linie zum Asowschen Meer, im Süden die Schwarzmeerküste und die Donau, im Westen die Westgrenzen Siebenbürgens, Karpathorußlands, Polens, Litauens (also auf den Territorien Estlands, Lettlands, Rußlands, Rumäniens, der Tschechoslovakei, Polens, Litauens). Es ist zu bemerken, daß es sich hierbei durchwegs um städtische Sied-

lung handelt. — Die größte Kolonie der ostjüdischen Diaspora ist die nordamerikanische mit ungefähr drei Millionen Menschen, wovon rund die Hälfte auf New York kommt.

An dieser Stelle sind einige Worte über die Zukunft des Jiddischen zu sagen. Von sehr verschiedenen Seiten wurde und wird ihm ein baldiger Untergang verkündet und man hat dafür allerlei Beweise zur Hand. Ich will mit Rücksicht auf die ganz außerordentliche Kompliziertheit der jüdischen Probleme hier nicht darauf eingehen, sondern nur bemerken, daß diese Prophezeiungen schon ein sehr ansehnliches Alter erreicht haben, ohne wahr geworden zu sein, daß vielmehr im letzten Jahrhundert sogar eine sehr bedeutende innere und äußere Stärkung des Jiddischen zu verzeichnen ist. Es konnte ihm nicht einmal eine aus gewissen jüdischen Schichten erwachsene Gegnerschaft schaden, die in neuester Zeit zum vermeintlichen Schutz des Hebräischen sich gegen das Jiddische wenden zu müssen glaubt, was ebenso verfehlte Gegenstöße zur Folge hat.

Schließlich noch einige Worte über die Dialekte. Es gibt zwei Hauptdialekte, die sich streng gesetzmäßig in ihrem Vokalismus unterscheiden. Der von mir als u-Dialekt bezeichnete umfaßt zirka neun Millionen Sprecher und hat seinen Sitz in Polen, Westgalizien, Karpathorußland, Ukraine, Ostgalizien, Bukowina, Siebenbürgen, Rumänien, Südwestrußland sowie der Diaspora. Er ist natürlich nicht ganz einheitlich, Westen und Südosten dieses Gebietes sind deutlich geschiedene Endglieder einer Mundartenkette. Im Norden, in Litauen und den angrenzenden Gebieten sowie der Diaspora ist der Sitz des o-Dialektes mit ungefähr drei Millionen Sprechern. Dieser Dialekt ist im großen und ganzen einheitlicher als der erste. — Hier sei noch das Jiddische in Amerika erwähnt, weil es oft zu verkehrten Behauptungen Anlaß geben muß. Von einer amerikanischen Sonder- oder auch nur Dialektentwicklung kann gar keine Rede sein, es handelt sich um eine geringfügige Anzahl lokaler Fremdwörter, die kaum einmal das Licht des Setzersaal's erblicken und sich ähnlich in den andern nichtenglischen Sprachen Amerikas finden.

Es ist heute noch nicht daran zu denken, das historische Verhältnis der jiddischen Dialekte in einigermaßen gesicherter Weise zu besprechen. Ich halte dafür, daß der u-Dialekt in seinem westlichen Teil als genetisch direkte Fortsetzung der ältern Sprache zu nehmen ist, von dem einerseits nach Norden der o-Dialekt, andererseits die südöstliche Spielart abzweigte. Das muß natürlich nicht heißen, daß die sogenannte polnische Mundart auch den altertümlichsten Bestand hat, lehrt ja schon ein Blick, daß die sogenannte litauische Mundart manches ältere aufbewahrt hat. Auch hier gilt das oben gesagte, daß noch die ganze Arbeit vor uns liegt.

12.

Jacques Callot und E. T. A. Hoffmann.

Von Dr. **Richard von Schaukal, Wien.**

Am 24. Januar 1820, seinem 44. Geburtstage, erhielt der Kammergerichtsrat Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, der seit fünfeinviertel Jahren wieder in Berlin gelandet und flügelmüd vom enttäuschenden Ausflug ins „Freie“ in den „Käfig“ des Dienstes zurückgekehrt war, von seinem „Serapionsbruder“ und Duzfreunde Dr. Johann Ferdinand Koreff, dem Leibarzt Hardenbergs, die „Balli di sfessania“, eine Folge von dreiundzwanzig radierten Blättern — das Titelblatt ist das Vierundzwanzigste — Jacques Callots zum Geschenk[1].

Es war ein alter Liebling, den da der geistreiche Obermedizinalrat dem Wahlverwandten mit feinem Sinn in die Hände legte. Als am 18. März 1813 der „Musikdirektor“ Hoffmann in Bamberg, wo er als Musik- und Gesanglehrer „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden“ bis zur Neige schlürfte, mit dem Wein- und Buchhändler Carl Friedrich Kunz den Verlagsvertrag[2] abschloß über „diejenigen vier Werke, welche er von heute an in den Druck“ zu geben gesonnen war, da hatte das erste, dessen erste zwei Bände, ausgestattet mit einer unzulänglichen Vorrede Jean Pauls, zur Ostermesse 1814 erschienen, bereits den Titel empfangen, der seinem Verfasser seither unablösbar anhangen geblieben ist: „Fantasiestücke in Callott's (sic)[3] Manier“. Und in der Reihe der zum Teil bereits seit 1809 in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ veröffentlichten „Fantasiestücke“ — worunter „Gemählde“ gemeint sind, die der Einbildungskraft („in der Art des Callot“) ihr Entstehen danken[4] — ist das erste „Jaques (sic) Callot“ betitelt und als eine Huldigung an den „kecken Meister“ erfunden und gestaltet. Durch Kunz — so wenigstens berichtet dieser aufdringliche Freund und Gönner in seinen mit Argwohn gegen den eiteln Schwätzer aufzunehmenden Erinnerungen — war der lothringische Künstler (geb. 1592 zu Nancy, 1635 in der Heimat gestorben) dem lebhaften, leicht für Vortreffliches zu begeisternden Trinkgenossen vermittelt worden, und Hoffmann, seit der Kindheit ein zu scharfer Charakteristik des Wiedergegebenen neigender Zeichner[5], hatte den anfangs für sein Buch geplanten Titel

---

[1] Nach Hitzigs Bericht: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß, 1823, II. Theil, S. 146 (vergl. Hans von Müller Hoffmanns Briefwechsel 2. Band, 2. Heft, S. 417, Anmerkung 1). [2] Briefwechsel, 2. Band 1. Heft, S. 104 ff.

[3] Diese in den Briefen wiederkehrende falsche Schreibung des Namens ist sowohl in der ersten (Bamberg 1814) wie in der zweiten (Bamberg 1818) Auflage der „Fantasiestücke“ berichtigt.

[4] Hans von Müller Briefwechsel, 1. Bd. 1. Heft S. 158 Anmerkung.

[5] Vgl. Hippels Erinnerungen an Hoffmann (in Hans von Müllers „E. T. A. Hoffmann im brieflichen und persönlichen Verkehr. Erster Band: Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft“): „Sehr früh gab er sich seiner Neigung hin, jede auffallende Gestalt, jede Possierlichkeit als Karrikatur (sic) zu bezeichnen.

„Bilder nach Hogarth“, den er nach der „Mariage à la mode“ der geliebten Julia Marc im Hinblick auf seine bittere Schilderung dieser Hochzeit, im „Berganza“[1], gewählt haben mag, sogleich aufgegeben und den Franzosen zu seinem Schutzheiligen ernannt. Ausdrücklich beruft er sich auf ihn, der „selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität“ habe erscheinen lassen, dessen „groteske Gestalten dem ernsten, tiefer eindringenden Betrachter alle die geheimen Andeutungen“ enthüllten, „die unter dem Schleyer der Skurilität verborgen liegen.“ Es ist „die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Thier in Conflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Thun und Treiben verhöhnt“, die er in Callots Blättern bewundert, sie, die „nur in einem tiefen Geiste wohnt[2]“, und er „entschuldigt“ sich dafür, daß er selbst „die Gestalten des gewöhnlichen Lebens“, wie sie ihm „in seinem innern romantischen Geisterreich“ erschienen wären, „in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstelle[3]“, mit dem Hinweis auf den Bewunderten, in dessen „Manier“ er habe „arbeiten wollen“[4]. Hoffmann erblickt also in Callot einen Geistesverwandten, einen „fantastischen“ Schilderer des Wirklichen,

---

Sein Talent im Auffassen und Treffen verleitete ihn oft weiter, als es seine Absicht gewesen seyn mochte.“

[1] Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza (1812/13). Vergleiche insbesondere das bei Ellinger Werke Teil XV S. 116 mitgeteilte Stück aus der ursprünglichen (später unterdrückten) Fassung.

[2] Vgl. in „Signor Formica“ (Werke VIII S. 19) die auf Salvator Rosa angewendete Selbstcharakteristik: „ein Mann . . . in Feuer und Leben glühend und sprühend, aber dabei mit dem treusten, herrlichsten Gemüth begabt, das oft selbst die bittre Ironie zu beherrschen weiß, die sich, wie bey allen Menschen tiefen Geistes, aus der klarsten Anschauung des Lebens gestaltet.“ Und aus den gleichzeitig (1819) entstandenen „Lebensansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ (Werke IX. S. 73: „In diesen Kreisen“ (den „wunderbaren Kreisen“, „in denen sich unser ganzes Seyn bewegt und aus denen wir nicht heraus kommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen“) „kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es seyn, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen, unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich . . . . hinaussehnt ins Freie. Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein. . . .“ Ferner im Tagebuch von 1812 (Hans von Müller E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe) unterm 7. Februar (S. 109): „Sehr komische Stimmung — Ironie über mich selbst — ungefähr wie im Shakespeare wo die Menschen um ihr offnes Grab tanzen —“ und unterm 20. April (S. 127): „Göttliche Ironie! — Herrlichstes Mittel Verrücktheiten zu bemänteln und zu vertreiben, stehe mir bey!! —“ (Aus der Zeit des Paroxysmus der Liebe zu Julia Marc.)

[3] Vgl. die zur Erkenntnis von Hoffmanns Dichtung wichtige Stelle im Eingang der „Vierten Vigilie“: des „Goldnen Topf“ (Werke I. S. 194).

[4] Vgl. auch den Brief Hoffmanns an Kunz vom 8. September 1813 (Briefwechsel 2. Band 1. Heft S. 159): „Den Zusatz in ‘Callotts Mannier’ hab’ ich reiflich erwogen und mir dadurch Spielraum zu Manchem gegeben.“ Jean Paul hatte den Titel „Kunstnovellen“ vorgeschlagen (Briefwechsel 2. Band 1. Heft S. 158, Anm.).

einen ironischen Welterschauer, und er knüpft ausdrücklich an dessen „Zeichnungen“ an, die „nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen“ seien, „die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief.“ Ob ihm unter den Blättern, die er in Bamberg kennen gelernt hat, schon die „Balli di sfessania“ vorgekommen sind, ist nicht festzustellen, aber unwahrscheinlich, da er offenbar unterm ersten vollen Eindruck der packenden Darstellungen noch im Jänner 1820 das Capriccio „Prinzessin Brambilla“ zu schreiben begonnen hat.

Aber schon ein Jahr vorher war er wieder in Callots Nähe gelangt. Und zwar zweimal, unmittelbar und mittelbar, das zweite Mal sogar, wiewohl scheinbar ahnungslos am schicksalsmäßigen Zusammenhang vorbei, mitten eben in die Welt der „Balli“. Am 24. Januar 1819 hatte er dem Grafen Hermann von Pückler auf Muskau (dem späteren Fürsten Pückler-Muskau, Hardenbergs Schwiegersohn) mit einem längeren launigen Schreiben das Märchen „Klein Zaches“ gesandt, dessen Idee ihm, nach Hitzigs Mitteilungen (1823), in einem der heftigsten Fieberanfälle einer gefährlichen Krankheit im Frühsommer1818 aufgetaucht war[1], und der Graf hatte dem um zehn Jahre älteren berühmten Bekannten hocherfreut und erwiederungsfroh mit seinem in den schmeichelhaftesten Worten schwelgenden Dankschreiben eine Zeichnung von Callot gespendet, deren Rückseite „auch eine Federprobe“ des Künstlers, nämlich einige „naive alte Worte“ aufwies. Was der Gegenstand der Zeichnung gewesen ist, kann Pücklers Andeutung nicht entnommen werden: er schicke, sagt er, „dem neuen Calot (sic) ein kleines Bild des Alten (sic), sonderbar genug an vielartiger Gestalt, sich in Nebel und Dunst phantastisch verlierend[2]“.

Diese wertvolle Gabe hat Hoffmann „Anfang Februar 1819[3]“ erhalten. Am 5. Februar desselben Jahres — ob dies schon vor oder nach Empfang des Pücklerschen Geschenkes gewesen ist, wäre zur Bestätigung einer sonst haltlosen Vermutung von Interesse — erbat er von dem Leihbibliothekar Kralowsky[4], der ihm schon des öftern aus der Dichternot geholfen hatte, ein oder das andere „Hülfsmittel“, da es ihm „einer Erzählung halber, die ich so eben unter der Feder“ (sic), „sehr wünschenswerth“ sei, sich „in den Straßen und Plätzen Roms ganz zu orientiren“. Am 27. März[5] aber übersendet er bereits „die versprochene Erzälung“ — es ist die Novelle „Signor Formica“ — Enoch Richter, dem Verleger des neuen „Taschenbuchs zum geselligen Vergnügen[6]“. Er hat also das Werk, das in dem Taschenbuch

[1] Hans von Müller Hoffmanns Briefwechsel II. Band 2. Heft, S. 312, Anmerkung 1 zu Nr. 184a (Nachschrift vom 13. Junius 1818 zum Brief von Anfang April an Franz von Holbein).

[2] Briefwechsel ebendort S. 332.

[3] Briefwechsel a. a. O., S. 330.

[4] Briefwechsel a. a. O., S. 329.

[5] Briefwechsel a. a. O., S. 334.

[6] Briefwechsel a. a. O., S. 315, Anmerkung 3.

(auf 1820) fast 9 Bogen umfaßt[1], in der Zeit vom Anfang Februar bis gegen Ende März — am 25. Januar war er noch mit „Spieler-Glück“ beschäftigt[2] — fertiggestellt. (In dem der anmutigen Geschichte vorangehenden Rahmenstück der „Serapionsbrüder[3]“ sagt er selbst, er habe im Sinne gehabt, „jene gemächliche, aber anmuthige Breite nachzuahmen, die in den Novellen der alten Italiäner, vorzüglich des Boccaccio, herrscht, und über dieses Mühen bin ich, wie ich nur lieber gleich selbst gestehen will, weitschweifig geworden.“) Und dies während einer abermaligen schweren Krankheit, einem „Nervenfieber[4]“, das ihn „ungefähr sechs Wochen hindurch nicht aus dem Zimmer[5]“ habe kommen lassen. Wie er noch im Mai seinem einzigen wirklichen Bamberger Freund, dem Arzt Dr. Friedrich Speyer mitteilt[6], war er „an den Folgen zu großer Anstrengung in der Arbeit“ — außer der durch die Berufung in die „Immediat-Commission“ zur Untersuchung demagogischer Umtriebe[7] gesteigerten Amtsarbeit einer rastlosen literarischen Tätigkeit, die im Murr-Kreisler Werk, erster Band, gipfelt — „und an einer enormen Erkältung“ „zum Tode erkrankt“, „die noch dazu die erbärmliche Ursache hatte, daß ich im Winter nach einer feierlichen Cour bey Hofe .. in der Uniform (Schuen und Strümpfen) ohne Überrock auf dem eiskalten von allen möglichen Passatwinden durchstrichenen Korridor des Schlosses eine halbe Stunde auf den Wagen warten mußte.“ (Die Krankheit verschaffte ihm angenehmer Weise einen fast dreimonatigen Urlaub, der ihn in drei schlesische Gebirgsbäder führte: seine letzte Reise. Die „Briefe aus den Bergen[8]“ legen davon launigen Bericht ab.)

„Signor Formica“ behandelt eine Episode aus Salvator Rosas[9] Aufenthalt in Rom (um 1650). Nach Georg Ellinger[10] hat Hoffmann zu seiner Novelle u. a. die Lebensbeschreibung des Salvator Rosa benutzt, die er in der Übersetzung von Jagemann (Magazin der italienischen Literatur und Künste, herausgegeben von C. J. Jagemann, Bd. 4, Weimar 1780) kennen gelernt hatte. Es ist „die Übersetzung der Notizie appartenenti alla vita di Salvatore Rosa, durch die die Ausgabe der Satiren Rosas von 1770 eingeleitet werden.“ Laut Victor Manheimers noch näher zu betrachtenden Essays „Die Balli von Jacques Callot[11]“ spricht Salvator Rosa in einer seiner Satiren von der

---

[1] Briefwechsel a. a. O., S. 335, Anmerkung 2.
[2] Briefwechsel a. a. O., S. 328.
[3] Werke VIII, S. 17.
[4] Briefwechsel a. a. O., S. 343.
[5] Briefwechsel a. a. O., S. 336.
[6] Briefwechsel a. a. O., S. 402 u. f.
[7] Briefwechsel, 1. Band, S. 269.
[8] Briefwechsel, 2. Band, S. 347 usf.
[9] In dem sich Hoffmann selbst zu erkennen meinte (vgl. Ellingers Einleitung, Werke V, S. 37).
[10] E. T. A. Hoffmanns Werke, V., S. 36 und XV S. 245.
[11] Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921, S. 19.

„sfessania“, einem in Neapel heimischen volkstümlichen Karnevalstanz, der — der Etymologie nach mit den lateinischen fescenninae, einem von Horaz erwähnten lasziven Karnevalsfeste des alten Rom zusammenhangend — auch „la Lucia“ heißt. (Benedetto Croce führt in „Pulcinella“[1] aus dem Rittrato di Napoli von Del Tufo ein paar ihn beschreibende Verse an.) Hoffmann läßt[2] Salvator Rosa unter dem Namen Signor Formica den „Pasquarello“ spielen, der — „Pasquariello“ — von Manheimer als der Pantalone, der komische Alte, von Neapel, festgestellt wird (Ellinger: „Ein aus Neapel gebürtiger alter Narr“). Nach der Aufführung der „kleinen improvisierten Buffonade“ werden Signor Pasquale Capuzzi und die seiner würdige groteske Gesellschaft von vier „gräßlichen Teufelsgestalten in kurzen rotgleißenden Mänteln“ überfallen, deren Erscheinung an die wahrlich teufelsmäßigen Masken sowohl des „Coviello“ (Blatt 17)[3] wie des „Pasquariello Truonno“ (Blatt 19) gemahnt. Die Schilderung der Einrichtung des kleinen Theaters vor der Porta del Popolo[4] entspricht durchaus dem Titelblatt der „Balli“. Die Biographie Salvator Rosas mag zur Verwechslung der Rolle des „Signor Formica“ mit einem Inkognito des genialen Künstlers beigetragen haben, „den die Römer nicht anerkennen wollten als Maler, als Dichter, und der sie, ohne daß sie es wußten, als Formica auf dem kleinen erbärmlichen Theater des Nicolo Musso länger als ein Jahr beinahe jeden Abend zum lautesten ungemessensten Beyfall begeisterte . . .[5].“ Spricht ja doch auch Hoffmann bei der Beschreibung der „improvisierten Darstellungen des Nicolo Musso“ davon, daß den Doktor Graziano „ein alter Bologneser Maria Agli mit Namen“ spielte, scheint also durch die für die Stegreifbühne ein für allemal geltende Regel, daß der den komischen Alten begleitende pedantische „Dottore“ aus Bologna, der Universitätsstadt, zu stammen habe, zu historisch-biographischer Kennzeichnung der Schauspielerpersönlichkeit irregeführt worden zu sein.

Wie Hoffmann, der im Dezember 1818 nach der aus der Berliner Gegenwart keck geschöpften „Brautwahl“ die von Schuberts Bericht in seinen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“ gezeugte Erzählung „die Bergwerke von Falun“ geschrieben hatte, auf die entlegene alte Biographie verfallen ist, bleibt noch aufzuhellen. Das Zusammentreffen der Abfassung der Novelle mit jenem Geschenk einer Callotschen Zeichnung verführt immerhin zur Vorstellung eines inneren Zusammenhangs der Schöpfung mit den von Callot in den „Balli“ verewigten Hauptszenen aus der Commedia

---

[1] Scritti di storia letteraria e politica, Bari 1911.

[2] Ellinger Werke VIII, S. 54.

[3] Hier wie bei den folgenden Anführungen der unübertrefflichen Wiedergabe (Gustav Kiepenheuer Verlag) ist das Titelblatt mitgezählt.

[4] Werke VIII, S. 53.

[5] Werke VIII, S. 84.

dell'arte (in ihrer neapolitanischen Erscheinung). Freilich fehlt die äußere Verbindung. Denn wenn auch Hoffmann in Jagemanns Übersetzung der „Notizie" außer zahlreichen andern von ihm verwendeten Einzelzügen Salvator Rosas Auftreten in der Academia de' Pescossi, ja sogar ein (von ihm im abschließenden Rahmenstück der „Serapionsbrüder"[1] auf seine im Lyrischen gnadelose Weise aus der Prosa in Verse übertragenes) Sonett gefunden hat, so ist doch der Bezug auf die „Balli di sfessania" unerfindlich, und wenn anderseits ihm — dem etwa durch Pücklers Gabe dazu gestimmten — die Blätter selbst schon damals vorgelegen haben sollten, so wäre hier wiederum daraus zwar der „Pasquariello" der Novelle zu belegen, den hatte er aber ohnehin im Jagemann gegeben, und eine unmittelbare Anregung durch den Inhalt der „Balli", wie er die „Prinzessin Brambilla" von 1820 charakterisiert (und stört), ist trotz den beiläufig im „Formica" erwähnten Typen der Stegreifkomödie keineswegs festzustellen. Bis auf weiteres haben wir uns daher mit dem Ergebnis zu bescheiden, daß Hoffmann Anfang 1819 gleichzeitig mit der lebhaften Erinnerung an seinen Liebling von 1814 auf einen der merkwürdigsten Vertreter der (neapolitanischen) Stegreifkomödie geraten war, die, nach Manheimers Ausführungen, Callot im September 1620[2] in seinen „Balli di sfessania" in unerreichbarer Ausdrucksamkeit festgehalten hatte.

Anders steht die Sache mit der „Prinzessin Brambilla", die, wie bereits gesagt, unter dem unmittelbaren Eindruck der „Balli" wohl noch im Jahre 1820 begonnen ward und bereits im November im Handel war[3]. Das Vorwort ist im September geschrieben. Ausdrücklich beruft sich der Dichter darin auf Callots „fantastisch karikierte Blätter", die er, der „Herausgeber" des „Capriccio nach Jakob Callot", als „die Basis des Ganzen" „demüthiglich bittet" „doch ja . . . nicht aus dem Auge zu verlieren. (Er hatte eine ungeschickte Rezension seines letzten Märchens „Klein Zaches, genannt Zinnober" angezogen, das nichts weiter enthalte „als die lose lockere Ausführung einer scherzhaften Idee", und will hier von vornherein „jedem Mißverständniß vorbeugen", in dem er das „kecke launische Spiel eines manchmahl vielleicht zu frechen Spukgeistes" als das hinstellt, was es sei, wobei er freilich nicht unterläßt, mit Hinweis auf einen Ausspruch Carlo Gozzis daran zu mahnen, daß dem Märchen erst „die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee" „Seele zu schaffen" vermöge). Über den Wert der „Brambilla" gehen die Ansichten seit je auseinander (vgl. die Einleitung Ellingers[4]

[1] Werke VIII, S. 86.

[2] Wie Hans von Müller in seiner Anzeige des Manheimerschen Essays (Literarische Rundschau, Beilage zum Berliner Tageblatt Nr. 295 vom 25. Juni 1922, Hoffmanns 100. Todestag) aufmerksam macht, „auf den Monat genau zweihundert Jahre" vor dem Abschluß der „Prinzessin Brambilla."

[3] Briefwechsel 2. Band, 2. Heft, S. 417 Anmerkung 1.

[4] Werke X, S. 8 usf., insbesondere S. 10.

und die Bemerkungen Hans von Müllers[1] sowie mein Buch „Hoffmann“[2] Mir hat sie stets mit erlahmender Kraft geschrieben geschienen, der Scherz ist gewaltsam, die Lust steckt nicht an, der tolle Wirbel starrt immer wieder. Daß der innere Zusammenhang und der äußere Verlauf des „Capriccio“, die logisch-historische Durchführung der Fabel wie ihre psychologisch-ästhetische Durchleuchtung im Gegensatze zum „Goldnen Topf“ (1813/14) und zum „Klein Zaches“ (1818/19) keineswegs auf der Höhe von Hoffmanns einzigartiger Kunst stehen, muß auch der begeistertste Bewunderer des Märchens zugeben. Aber selbst die unleugbare Tiefe der für Hoffmanns Welt- und Kunstanschauung wichtigen Betrachtungen des Werkes kann nicht für die teils willkürliche, teils versagende Bewältigung der nicht ins Klare der Überzeugung gehobenen Idee entschädigen. Hoffmanns oft bedenklich zur Allegorie hinneigende Symbolistik — die schon den als Komposition so gelungenen „Goldnen Topf“ stellenweise gefährdet — wirkt hier oft zerfahren und flau, als ein nur krampfhaft in Schwellung erhaltenes Gebläse. Was aber sonst sogar die ärgerlichsten Almanachsnebenprodukte des unheimlich Produktiven lesbar erhält, die „kecke Skurilität“ karikirter oder sonst mit scharfen Strichen mitten in den Wust der bedenkenlosen Fabel hineingestellten menschlichen Figürchen — das wirklich Callotsche an „Callot-Hoffmann“ —, das fehlt hier, in diesem kühnsten Versuch „fantastischer“ Überwindung der Erscheinungen, in auffallender Weise: kaum eine der durcheinandergehetzten Gestalten, hat, darstellerisch betrachtet, festen Umriß, von ihrem dichterisch erschauten inneren Leben ganz abgesehen. Daß der langweilige Giglio Fava und die unbedeutende Giacinta Soardi durch den Trunk aus der „Urdarquelle“ des Humors jemals zu bedeutenden Schauspielern werden könnten, glaubt dem Autor wohl kein ehrlicher Urteiler. Das Symbol dieser theatralischen Sendung des belanglosen Pärchens will als Quintessenz der Dichtung nicht eben einleuchten. Das allegorisch-mythische Grund- und Kernstück des Capriccios aber, die Geschichte vom König Ophioch und der Prinzessin Liris — noch blasser und kraftloser als die Mythologie im „Goldnen Topf“ — erweist sich in seinem schwerfälligen Schwulst offensichtlich als Verlegenheits-Einschiebsel in die wenig überlegte Handlung, die zunächst an den Callotschen Kupfern erregter, bald ermattender Carnevalsstimmung ihre harmlose Erfindung dankt.

Daß aber Hoffmann, wie Manheimer in seinem ausgezeichneten Essay über die „Balli“ bemerkt, diese herrlichen Blätter — die, vom Verlag Kiepenheuer in vorzüglichen Reproduktionen erneuert, nach den armseligen Nachbildungen der Callotschen Kupfer in den Brambilla-Ausgaben erst den wunderbaren Eindruck dieses Meisterwerks ver-

[1] Briefwechsel 2. Band, 2. Heft, S. 417 u. f., Anmerkung.

[2] Sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Amalthea Verlag Zürich-Leipzig-Wien 1923.

mitteln — von vornherein mißverstand, indem er in die Commedia dell' arte des Callot die von „Gozzi hineinsah, also die Commedia dell' arte der Romantik", das wird einem bei einem neuerlichen Vergleich der Dichtung mit den Radierungen zur Gewißheit, ja mehr als das: Hoffmann hat die Gestalten, die ihm die Folge der „balli" bot, nicht nur in gewaltsamer und oft recht ungeschickter Weise für mühsame Situationen der „Brambilla"-Erzählung ausgebeutet und ausgedeutet, sondern auch ihr kultur-historisches Wesen heillos verwirrt. Das will erwiesen sein.

Es sind 8 Blätter, die er für das Cappriccio auswählte, und zwar die Nummern 12: Scapino und Capitano Zerbino, 3: Capitano Cerimonia und Signora Lavinia, 8: Ricciulina und Metzetin, 23: Franca Trippa und Fritellino, 17: Francischina und Gian Farina, 24: Taglia Cantroni und Fracasso, 9: Pulliciniello und Signora Lucretia und 21: Signora Lucia und Trastullo. Davon ernennt er den Capitano Zerbino, den Capitano Cerimonia, den Metzetin, den Fritellino, Gian Farina, den Taglia Cantoni, den Pulliciniello und den Trastullo zu Giglio Fava, der sich, nach des Ciarlatano Celionati Rat, möglichst „abentheuerlich und abscheulich" herausgeputzt hat, um so zum ersehnten Anblick seiner erträumten Schönen, der „Prinzessin Brambilla aus Aethiopien" zu gelangen.

Die Erfindung Hoffmanns, daß es der eitle Giglio zunächst nicht übers Herz bringen könne, „das zierlichste Piedestal, auf dem jemahls ein primo amoroso gestanden und einhergegangen", in einem weiten, bis auf die Pantoffeln herabreichenden Beinkleid" zu verhüllen[1], wodurch er der auf den Blättern gelegentlich erscheinenden Verbindung eines plumpen Obergewandes mit beinahe als Escarpins wirkenden Beintrikots[2] eine Erklärung verschafft, ist artig, aber sie wird der Maske nicht gerecht, die er als Tatsache vorgefunden hatte, und von einer Begründung der spätern Ergänzung der angeblich zuerst unzusammenhängenden Tracht durch „das lange seltsame Beinkleid" sieht er ab. Dafür hält er den sich „im Mantel verfangenden, nach oben stechenden Säbel" Cerimonias[3] — denn in diesen ist bei Hoffmann der Capitano Zerbino übergegangen — für einen Stock, auf den Giglio „den Mantel hinterwärts gespießt" habe, „so daß es beynahe anzusehen war, als wüchse ihm eine Fahne aus dem Rücken"[4](!), ja er läßt die Prinzessin Brambilla auf diese „Trophäe" anspielen, die ihrem Ritter nunmehr aufträgt, sein Haupt mit einer „drohenden Sturmhaube" zu bedecken[5], womit die in den Fritellino, eine „Hanswurst" (Scapino)-Maske, verwandelte Gestalt des bisherigen Capitano ihre ebenso ungeschickte wie mißverständliche Deutung erfährt. Denn Giglio „hatte es" nach Hoffmann „nicht unterlassen, so wie es die Prinzessin Brambilla verlangt, einen Hut aufzusetzen, der mit hochemporragender

[1] Werke X, S. 36. [2] Manheimer S. 40. [3] Manheimer S. 35. [4] Werke X, S. 53. [5] Werke X, S. 53 unten.

Krempe einer sonderbaren Sturmhaube (?) glich (!) und sich mit einem breiten hölzernen Schwert“ — dem ständigen Requisit der Perrotausstattung[1] — „zu bewaffnen“. Die romantische Philosophie von der Verdoppelung des Ich[2], eine Hoffmann übrigens längst eigentümliche Vorstellung[3] möge als eine der bewegenden Ideen des Capriccios hier nur gestreift werden: betrachtet man das Blatt (23), auf dem Franca Trippa und Fritellino „als musikalische Clowns“[4] mit Geige und Pritsche „herumspringen“, so fällt die Ähnlichkeit ins Auge, und auch Metzetin, (Blatt 8), aus demselben Stamme, kann hier als weiteres „Ich“ sehr gut mittun. Ricciulina freilich, die mit Metzetin tanzt, ist eine der zwei Colombinengestalten „der Balli“[5] und mit den drei Signoras Lavinia (Blatt 3), Lucretia (9) und Lucia (21) deren Tracht Hoffmann genau und richtig beschrieben hat[6], nicht zu verwechseln. Dennoch erblickt Giglio auch in ihr wie in Francischina, der zweiten Colombine (Blatt 17), die Prinzessin Brambilla, wenn Hoffmann auch — und man kann darin einen Reiz des Capriccios erblicken, — es im Falle der Francischina immerhin zweifelhaft läßt[7], ja Celionati sagt es dem Giglio geradezu, daß die Prinzessin „ihm eine Person gemeinen“ Standes unterschob, um desso ungestörter andrem Liebeshandel nachhängen zu können“[8]. Die Beschreibung des Tanzes[9] (zwischen Francischina und Gian Fornica; es ist tatsächlich die Tarantella, der neapolitanische Nationaltanz[10], hat mir stets eine der unglücklichsten Stellen der Dichtung geschienen. (Anklänge an das „Fremde Kind“ sind merkwürdig, aber was dort naiv klingt, wirkt hier gespreizt). Es folgt der Zweikampf zwischen Taglia Cantoni (einem „Capitano“) und Fraccasso (einem „Pierrot“), von denen jener[11] — „der geneigte Leser kennt diese Maske schon aus dem ersten Kapitel“, sagt Hoffmann armselig genug, aber er hat Recht, denn der Capitano Zerbino gleicht dem Taglia Cantoni — den Giglio, dieser einen „Capitan Pantalon“ vorstellen, eine Verquickung zweier in der Commedia feststehender Gestalten, die geradezu peinlich wirkt, wenn man sich ihren Begriff vergegenwärtigt[12]: der „Capitano“, „ursprünglich in Neapel zu Hause“, „der unmäßig renommierende und von seinen Kriegstaten . . . schwefelnde Offizier, ein feiger, dummer, schwülstiger, geckenhafter und zum Schluß immer den kürzeren ziehender Bramarbas“[13] und Pantalon — der bei Callot fehlt —, der komische Alte, ein reicher Kaufmann, immer aus Venedig stammend[14]. Fracassa selbst aber, „der, wenigstens nach Callot, zu seiner Zeit . . . noch nicht Capitano war“[15], entspricht

[1] Manheimer S. 39. [2] Werke X, S. 66 u. ff., insbesondere S. 68. [3] Vergl. Bamberger Tagebuch vom 6. November 1809: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas — alle Gestalten sind Ichs und ich ärgere mich über ihr thun und lassen ppp.“ (Hans v. Müller Hoffmanns Tagebücher, S. 71). [4] Manheimer S. 40. [5] Manheimer S. 37. [6] Werke X, S. 24. [7] Werke X, S. 96. [8] Werke X, S. 99. [9] Werke X, S. 97 und 98. [10] Manheimer S. 13. [11] Werke X, S. 102. [12] Manheimer S. 8 und 9. [13] Manheimer S. 9. [14] Manheimer S. 8. [15] Manheimer S. 14.

dem Hanswurst; es ist ein Verwandter „Harlekins oder Pulcinellas, wie der ursprünglich in kalabresischem Dialekt parlierende Hanswurst von Neapel heißt“[1], die lustige Person mit dem kurzen Pritschenschwert. (Hoffmann läßt den „Capitan Pantalon“ „sein breites hölzernes Schwert in die Scheide —!— stoßen“).

Pulliciniello (Blatt 9), den Signora Lucretia, mit der Hand seinen Arm berührend, „um einen Dienst zu ersuchen scheint, den er grinsend gewähren wird“[2], ist im Verfolg bei Hoffmann wiederum „der Capitan Pantalon“, und die Prinzessin Brambilla, der der unglückselige Deuter eine Wachsmaske vor dem Gesicht andichtet, muß sich von ihm den Dienst aufkündigen lassen, was das Fehlen der von seinem „offnen Helm“ entfernten „Hahnfedern“, des „Zeichens seiner Ritterschaft“, ihr anzukündigen hat. Die Schwankszene des Pantoffelkusses[3] (Blatt 21) — Signora Lucia und Trastullo — hat der Dichter glücklich zur Krönung seiner sonst nicht eben methodisch tollen Handlung benutzt.

Man könnte gegen diese ganze Kritik einwenden, das Capriccio sei ein freies Spiel der Laune und des Witzes und es sei herzlich gleichgültig, was ihm zu Grunde liege. Solchen Einwand möchte vielleicht sogar der Untertitel „nach Jakob Callot“ stützen, denn das „nach“ läßt dem Spiel eben Spielraum. Aber diese Kritik „an“ Callot soll es ja niemand verwehren, sich weiter an Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als dem geistvollen Einfall eines großen Künstlers zu erfreuen; bloß festzustellen hatte sie auf Grund der an Manheimers dankenswerter Veröffentlichung der getreuen Callots geschärften Einsicht in die Welt jener „Kupfer“, daß die Dichtung vom Geiste der Callotschen „Balli“ keinen Hauch verspürt hat. Und es mag wohl — denkt man dieser vermeintlichen Wahlverwandtschaft nach — Manheimer, der die „Prinzessin Brambilla“ überhaupt als verunglückt ablehnt, darin recht zu geben sein, wenn er Hoffmann Callot überhaupt als „Phantasten“ verkennen läßt, was der „artilleristisch interessierte Zeitgenosse Galileis“[4] gar nicht gewesen ist. Hoffmann besaß zwar im reichsten Maße die Eigenschaften, die Manheimer ihm im Gegensatze zu Callot abspricht, die er „sogar verachtet“ haben soll: Klarheit und Präzision, Überlegenheit und weltmännische Resignation; daran liegts nicht. Aber der Enthusiast in Hoffmann hatte ähnlich wie im Falle des „herrlichen“ Fouqué sein eigenes Wesen aus Liebe, die jenen nichts anzugehen hatte, in den „Wahlverwandten“ hineingeschaut, schöpferisch hier wie sonst. Wenn es Shakespeare gestattet sein darf, seinen Homer zu erblicken, warum sollen wir nicht auch Hoffmanns Callot gelten lassen? Nicht als Callot freilich, aber als ein „Fantasiestück“ des geliebtesten aller „Fantasten“.

[1] Manheimer S. 10. [2] Manheimer S. 36. [3] Manheimer S. 34. [4] Manheimer S. 56.

13.

Studien zur französischen Erzählungsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Chapelle et Bachaumont: Voyage à Encausse (1663).

Von **Fritz Neubert.** a. o. Professor der rom. Philologie an der Universität **Leipzig.**

Den Artikel, den ich hiermit der Germ. Roman. Monatsschrift zur Verfügung stelle, ist im wesentlichen das 1. Kapitel einer größeren Abhandlung, die unter dem Titel: „Die franz. Versprosa Reisebrieferzählungen und der kleine Reiseroman des 17. und 18. Jahrhunderts" als Suppl.-Heft XI der Zeitschrift für franz. Spr. und Lit. publiziert werden soll. Die Arbeit stellt einen Versuch dar, in das bisher noch wenig durchforschte Gebiet der Erzählungsliteratur des 17. und besonders 18. Jahrhunderts einzudringen und zugleich an einem bestimmten Genre ein Stück Entwicklungsgeschichte französischer Rokoko-Literatur zu zeigen[1].

Dieses Genre, das in zwei getrennte, aber innerlich verwandte Unterarten zerfällt, die Versprosa-Reisebrieferzählungen und die reinen Prosa-Reiseromane kleinen Stiles, nimmt seinen Ausgang im 17. Jahrhundert. Für die erstere Unterart, mit der wir uns hier allein beschäftigen wollen, bildet der Voyage à Encausse des literarischen Brüderpaares Chapelle und Bachaumont das berühmte Prototyp.

Dieses kleine Meisterwerk ist eines der beliebtesten literarischen Erzeugnisse in Frankreich gewesen, das immer wieder seine Bewunderer fand, immer wieder neu gedruckt oder in Sammlungen aufgenommen worden ist. Zum ersten Male wurde es 1663 publiziert, in dem „Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes tant en vers qu'en prose", Cologne, chez Pierre de Marteau; dann sind als wichtige Ausgaben zu nennen die von La Monnoye 1714 veranstaltete; dann eine weitere von 1732; ferner die erste kommentierte von Lefèvre de St. Marc; 1825 die von Nodier besorgte in den „Petits classiques"; die abermals verbesserte Ausgabe der Bibl. Elzévirienne, von Tenant de Latour veranstaltet, und endlich die neueste, die Souriau auf Grund eines alten bisher unbekannten Manuskriptes aus dem 17. Jahrhundert gegeben hat.

Wir sind gewohnt, das französische 17. Jahrhundert nach den allbekannten großen Namen zu beurteilen, und wir vergessen zumeist, daß es noch ein anderes Siècle de Louis XIV. gab, das die Kehrseite des grand siècle bedeutete. In dieses andere 17. Jahrhundert führt uns nichts besser ein, als die Namen Chapelle und Bachaumont.

---

[1] Erst Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts wird man sich seiner Existenz in Frankreich bewußt; Beweis dafür die Sammlung der hübschesten Beispiele in großen Sammlungen, wie den *Voyages imaginaires* (1788 ff.), dem „*Recueil amüsant de voyages en vers et en prose*" (1783), den *Voyages en France* (1805).

Während Bachaumont seinen Nachruhm lediglich seiner Mitarbeit an dem Voyage à Encausse dankt, ist Chapelles Name auch sonst noch bekannt und berühmt gewesen. Freilich darf er nicht verwechselt werden, was nicht selten geschah und auch noch heute gelegentlich, z. B. in Katalogen großer Bibliotheken, geschieht, mit La Chapelle, dem Verfasser des unbedeutenden Romans Amours de Catulle et de Tibulle (1699). Was im einzelnen am Voyage à Encausse Chapelle, was Bachaumont zukommt, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen; aber nach allem was wir wissen, ist Chapelle als der Hauptverfasser anzusehen. Daß sich schon frühzeitig diese Überzeugung gebildet hatte, beweist z. B. der hübsche Brief Voltaires an Chaulieu vom 15. Juli 1716, auch wenn er hier, oder besser, gerade weil er hier Bachaumont über diese Bevorzugung Chapelles Klage führen läßt.

Unser Chapelle wurde 1626 als natürlicher Sohn des Finanzmannes François Luillier im Vorort La Chapelle St. Denis bei Paris geboren, wonach er seinen Namen erhielt. Sein Vater, ein angesehener und in der literarischen Welt hochgeachteter Mann, bekannt durch seine engen Beziehungen zu dem Erneuerer der epikuräischen Philosophie, Gassendi, ließ ihm eine vortreffliche Erziehung angedeihen; Gassendi war es denn auch, der den Sohn seines Freundes etwa ab 1641 als Privatschüler aufnahm und ihm Unterricht in der Philosophie gab. An diesem nahmen, alter Überlieferung zufolge, noch einige andere junge Leute teil, so Chapelles Freund Bernier, der spätere berühmte Reisende, ferner la Mothe le Vayer und Hesnault, Cyrano und vielleicht auch Molière. Zusammengenommen stellten sie einen ganz bestimmten Kreis von Männern dar, die wenigstens in ihrer Jugend stark mit epikuräischer Philosophie erfüllt wurden, von der aber auch noch späterhin ihre Weltanschauung teilweise Zeugnis ablegt. Von Hesnault wissen wir, daß er eine Lukrez-Übersetzung begonnen hat, ebenso von Molière (Spuren davon — das Manuskript ist leider verloren — in Misanthrope II 5 und den Femmes Savantes III 2). Ed. Wechssler hat in seinem schönen Buch „Molière als Philosoph“ (Marburg 1915) den Nachweis erbracht, wie sehr Molière in seinen ersten Stücken noch epikuräischen Ideen gehuldigt hat; Leo Jordan in seinen interessanten Studien über die „Mondreise“ (Gesellschaft f. rom. Literatur 1910), den bedeutsamen Einfluß der epikuräischen Lehre auf Cyrano festgestellt. Von Bernier endlich ist bekannt, daß er später einen Auszug aus Gassendis Werken unter dem Titel Abrégé de la philosophie de Gassendi (1674) veröffentlicht hat. Daß in dieser Zeit eine größere Neigung für Epikur und seine Lehren in Frankreich Platz greift, beweist endlich die jetzt wachsende Anzahl der Lukrez-Ausgaben und -Übersetzungen.

Im echten Epikuräerkreise des 17. Jahrhunderts ist also nun Chapelle aufgewachsen, und wie lebhaft sich die Erinnerung daran

ins 18. Jahrhundert fortpflanzt, beweist z. B. noch Voltaires erwähnte hübsche Versprosa-Epistel an Chaulieu aus Sully (15. Juli 1716). Freilich zeigt Chapelles Leben und Wirken deutlich, wie gefährlich die an sich reinen und edlen Lehren Epikurs in der Hand eines leichtsinnig veranlagten Menschen werden können; Leute von seinem Schlage haben jederzeit, so auch schon im Altertum, den Epikuräismus in Mißkredit gebracht und seinen Feinden das beste Anklagematerial geliefert. Chapelle war und blieb ein Epikuräer der üblen Kategorie, ein Freß- und Saufkumpan, der seine Zeit in den Cabarets zubrachte. Eine Menge Anekdoten haben uns sein Bild in dieser Färbung festgehalten, aber ein großes versöhnendes Moment gewährt ihm mildernde Umstände: bei all den gekennzeichneten Schwächen, muß er ein höchst witziger Kopf, ein trefflicher Gesellschafter gewesen sein, dessen sprudelnde Heiterkeit und dessen glänzender Esprit selbst seine Frechheit und Frivolität in einem günstigen Lichte erscheinen ließ. Von seiner Respektlosigkeit und ungezügelten Spottlust legen noch manche seiner erhaltenen Gedichte Zeugnis ab. Einige von diesen sind wiederum wichtig, weil sie uns über sein enges Verhältnis zu den vornehmen Kreisen der Vendôme und Bouillon und ihren Anhang unterrichten, zu denen wieder Ninon de Lenclos in näherer Beziehung stand. Es sind dies alles kurzum jene Gruppen, die zusammen vereint waren durch eine bestimmte Geistesrichtung und Weltanschauung, die in schärfstem Gegensatze zum offiziellen grand siècle, mit seinem überwiegend stoischen Charakter, standen, und die insgesamt jene meist unterschätzte, von Sainte-Beuve als „natürliche, allzunatürliche“ bezeichnete Richtung darstellen, ohne deren Kenntnis man ein nur einseitiges Bild vom 17. Jahrhundert erhält. In diesem Kreise war auch Chapelles „Jünger“, der Abbé Chaulieu, zu Hause; er vor allem hat die Tradition und die dankbare Erinnerung an Chapelle wie dessen epikuräische Weltanschauung ins 18. Jahrhundert hinübergetragen, mit dem jungen Voltaire und anderen als Nachfolgern.

Von Chapelles Beliebtheit zeugen weiterhin seine engen Beziehungen zu bekannten zeitgenössischen literarischen Freundeskreisen, deren wichtigster die vier großen Dichter Boileau, Racine, La Fontaine, Molière umschloß, mit denen allen er eng befreundet war, und denen er auch mit seinem kritischen Urteil und seinem literarischen Rat beigestanden hat. Der Bund der vier Freunde, dem La Fontaine ein poetisch verklärtes Denkmal in seinem Versprosa-Roman Psyché gesetzt hat, ist in voller Wirksamkeit etwa ab Anfang 1664; Chapelle nimmt dabei die Stelle Molières ein, der infolge seines Zerwürfnisses mit Racine ausgeschieden ist. Doch datiert die Bekanntschaft mit den einzelnen Gliedern teilweise schon seit viel früherer Zeit. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß z. B. La Fontaine Chapelle, Bernier und Molière bereits in den 40er Jahren in Paris kennen

gelernt hat[1]; La Fontaine seinerseits kennt den jungen Racine auch Jahre vor 1664. Der Schluß ist nicht zu gewagt, daß der Dichter der Fabeln seinen jungen Freund Racine, der September 1660 mit seiner ersten Dichtung *La Nymphe de la Seine* hervortrat, auch mit dem Allerwelts- und Literaturfreund Chapelle bekannt gemacht hat, der wie er selbst, in allen *cabarets* der Hauptstadt zu Hause war. Wenn somit Chapelle sich der dauernden und engen Freundschaft auch der vier großen Dichter Frankreichs erfreut hat, so spricht das sehr zu seinen Gunsten, und kein Urteil ist bemerkenswerter als jene Briefstelle des alten Boileau, in der er von „*les deux plus beaux esprits de notre siècle, je veux dire M. Racine et M. Chapelle*“ spricht[2].

Trotz alledem ist Chapelle nicht im entferntesten zur Höhe seiner Mitgefährten emporgekommen; er war zu träge und zu — versoffen, als daß er sich zu größeren poetischen und philosophischen Werken hätte aufraffen können. An Versuchen dazu hat es zwar anscheinend nicht gefehlt; ein von Sainte-Beuve zitierter Brief[3] Berniers an seinen alten Freund Chapelle deutet darauf hin; aber diese höhere Anwandlung, die — berücksichtigt man das Datum: Juni 1668 — eine Auswirkung des segensreichen Einflusses der vier großen Freunde gewesen sein kann — wurde von keiner Verwirklichung gekrönt. Es fehlte diesem leichtlebigen Epikuräer an Straffheit und innerer Sammlung, und so konnte er wohl in der Trunkenheit in bacchischer Begeisterung den Freunden die Gassendische Philosophie darstellen, und, waren diese endlich heimgegangen, auch noch dem *Maître d'hôtel*[4], aber zu irgendwelcher systematischen Ausarbeitung in nüchternen Stunden reichte es nicht. Wenn ihm trotzdem ein rühmliches, wenn auch relativ bescheidenes Plätzchen in der Literatur verblieben ist, und wenn ihm der strenge Meister des *Art Poétique* noch im höchsten Alter neben Racine den *plus bel esprit* seines Zeitalters zu bezeichnen sich nicht scheute, so beruht diese Wertschätzung zum großen Teil mit auf der Bedeutung des einzigen größeren Literaturdenkmales, das er der Nachwelt hinterlassen hat, seinem *Voyage à Encausse*, in dem alle seine guten wie schlechten Eigenschaften einen in Form wie Inhalt harmonischen Ausdruck gefunden haben, so reizvoll, daß die Kristallisation Chapellescher Wesensart immer von neuem ihre Bewunderer gefunden hat bis herauf in unsere Zeit. Wenn diese Tatsache zumal für Frankreich zu konstatieren ist, so ist hierfür ein tieferer Grund maßgebend; dieses Werkchen spiegelt eben ganz bestimmte Züge französischen Geistes wieder, die dem französischen Wesen immanent sind, und die hier in besonders prägnanter Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form zum Ausdruck gelangen.

---

[1] L. Roche, La vie de Jean de la Fontaine, Paris 1913, p. 53.
[2] Lettre a Brossette, 1. April 1700.
[3] Causeries du Lundi XI, 35.
[4] Voltaire, Brief an Chaulieu, ed. Moland XXXIII, 31 ff.

Der *Voyage à Encausse* enthält die poetische Darstellung der Erlebnisse und Eindrücke, die Chapelle und Bachaumont auf einer Reise nach dem Pyrrhenäenbad Encausse und zurück bis Lyon zu Teil geworden sind und die sie — halb Wahrheit, halb Dichtung — in Form einer langen Epistel Freunden in Paris widmeten. Die Reise fand im September 1656 statt; gedruckt wurde das Werkchen, wie gesagt, aber erst 1663, nachdem es jahrelang in handschriftlicher Form zirkuliert hatte.

Auffällig ist zunächst die Form der Dichtung. Es ist ein „Ich-Bericht", bei dem die Prosa beständig in gebundene Rede übergeht; es ist ein Brief, es ist aber auch weit mehr als ein Brief: er erscheint tatsächlich wie ein kleiner Roman, bei dem die Gestaltung dichterischer Phantasie mit der Realität erlebter Vorkommnisse in ein unlösbares Ganze verschmolzen ist, ebenso eng miteinander verwoben wie Vers und Prosa in ihrem ständigen Wechsel. Diese merkwürdige Mischung verdient vor allem Beachtung. An sich sind Versprosa-Dichtungen in der abendländischen Literatur wohl nicht häufig, aber auch keine Rarität, man denke an Rémy Belleaus *Bergeries*, an Boccaccios *Ameto* und die von ihm beeinflußte *Astrée*. Aber während die gereimten Partieen hier überall eingeschobene lyrische, aber unorganische Gebilde sind, die für sich stehen, und irgendwie, zumeist durch Ankündigung, als solche gekennzeichnet werden, geht in unserem Werkchen Prosa in Vers und umgekehrt, organisch, wie von selbst, ineinander über, ohne daß die gereimten Partieen irgendwie vorher besonders angedeutet und dadurch herausgehoben werden. Diese sehr gefällige, leichte Art mit durchaus beliebigem Wechsel zwischen gebundener und ungebundener Rede wird in der Epistolar-Literatur von Mitte des 17. Jahrhunderts an, nach Voitures Tode, beliebt. Es ist wieder ein bestimmter, durch eine Anzahl bekannter Autoren abgegrenzter Kreis, in dem diese Form zunächst bevorzugt wird; von dem Epikuräer Hesnault ist ein erster Versprosa-Brief aus dem Jahre 1649 feststellbar, es sind weitere Epikuräer wie Sarasin, Chapelle, Bachaument, St. Evremond, La Fontaine, auch Scarron, Mme de Scudéry und andere, die diese neue Form gern anwendeten. Wenn dabei auch hie und da noch, zumal bei Komplimenten und zarten Huldigungen, der gereimte lyrische Teil als solcher vorher, hervorgehoben wird, findet sich in der überwiegenden Mehrheit bei solchen Episteln der gefällig-leichte, wie selbstverständliche Übergang von der Prosa in die Verskunst, ohne Ankündigung vor. Ob und inwieweit bei der nicht für die Öffentlichkeit bestimmten intimen Brief-Literatur literarische Einflüsse für die Mischgattung maßgebend gewesen sind, läßt sich schwer entscheiden; meines Erachtens war die Hauptursache die Lust am Versemachen, die Freude am Witz, der besser als durch nüchterne Prosa durch den Gleichlaut der Reime erzeugt werden konnte.

Hingegen ist für die Fälle, wo eine Erweiterung, ein Übergang der Mischgattung aus der intimen Briefliteratur in das Gebiet der eigentlichen Dichtung stattfindet, hinsichtlich der Form der Einfluß der Antike ziemlich deutlich nachweisbar. Aus der Privatbrief-Literatur in dieser Form entwickelt sich in der gleichen Zeit die oft bedeutend umfangreichere *Lettre* oder *Relation*, d. h. der epische, romanhafte Bericht über irgendwelche Vorfälle oder Erlebnisse, die man zwar wohl noch Freunden übersendet, aber mit dem Gedanken früherer oder späterer Publikation. Für diese Genrebildung hat der Schöngeist J. Fr. Sarasin eine wichtige Rolle gespielt; bei ihm besonders, aber auch bei seinen Gefährten, ist der antike Einfluß einwandfrei festgelegt worden[1]. Die Gelehrten *beaux-esprits* der Epoche prunkten nur zu gern mit ihrem schon in der Jugend durch die Schule erworbenen klassischen Wissen; daher jetzt die Überfülle an Zitaten und Hinweisen auf die antiken Vorbilder. Dabei ist es nun interessant zu beobachten, wie in Parallele zu der schon erwähnten langsam sich steigernden und zu vielfacher Nachahmung führenden Bewunderung für Epikur-Lukrez die Beschäftigung mit antiken Autoren, die epikuräischer Lebensanschauung huldigen, zunimmt; so mit Horaz und vor allem Petronius Arbiter. Auch hier legt die jetzt wachsende Zahl der Ausgaben und Übersetzungen davon beredtes Zeugnis ab, und welche Wirkung die Auffindung des Manuskriptes der *Cena Trimalchionis* gerade in Frankreich ausgestrahlt hat, ist von A. Collignon in seinem Buche *Pétrone en France* (1403) dargelegt worden.

Schon in alter Zeit stand zu Petronius' Satyricon ein anderes Werk in enger Verwandtschaft: die Apokolokyntosis des Seneca, aus der Petronius sich aller Wahrscheinlichkeit nach mehrfach inspiriert hat. In der gefälligen Form der Versprosa-Mischung sowohl wie der skeptisch-ironischen und heiteren Lebensauffassung stehen sich beide nahe. Wie die gleiche Basis, der gleiche Stimmungsgehalt (Epikuräismus mit Satire und Ironie vermischt, dazu die Vorliebe für die leichte Mischform) in der Gruppe geistesverwandter Franzosen um die Mitte des 17. Jahrhunderts erneut zum Ausdruck gelangt, ist eine sehr beachtenswerte Erscheinung. So ahmen der Epikuräer St. Évremond und nach ihm La Fontaine einen Teil des Satyricon, die Geschichte von der treulosen Witwe von Ephesus, der erste sogar in entsprechender Mischform nach; am stärksten aber ist Sarasin von diesen allen beeinflußt worden. Schreibt er doch nicht nur eine warme *Apologie pour Epicure*, sondern er zitiert auch Petronius häufig, ahmt ihn in seiner *Guerre Espagnole* und seinem *Bellum Parasiticum* nach, und zu seiner berühmten *Pompe Funèbre* hat neben anderen, besonders italienischen Quellen, auch des Seneca giftiges Pasquill auf die Apotheose des Claudius Pate gestanden. Ob aber wirklich dieses wichtigste Werk Sarasins, die scharfe in Form einer

[1] Vergl. Mennung, J. Fr. Sarasin, Halle 1902.

Lettre gehaltene Satire auf den eben verstorbenen Voiture, einzig als Vorbild für die vielen ähnlichen Dichtungen gedient hat, wie Mennung meint, kann bezweifelt werden; für eine ganze Reihe Fälle (z. B. La Fontaine) hat weniger Sarasins Werk als unser *Voyage à Encausse* Chapelles zur Nachahmung angeregt.

Das bemerkenswerte chronologische Verhältnis — Publikation der Werke Sarasins mit einer besonderen Abteilung „*Ouvrages mêlés de prose et de vers*“: Juni 1656, und Datum der Reise der beiden: September 1656 — läßt es als sehr möglich erscheinen, daß die Verfasser formal durch Sarasins Satire zu ihrer Darstellungsform veranlaßt worden sind, sofern nicht direkter antiker Einfluß vorliegt[1], auch dieser wäre durchaus denkbar, zumal angesichts der auffälligen Wesensverwandtschaft sowohl mit Petronius' Satyricon wie der Apokolokyntosis. Zu diesen beiden gesellt sich schließlich noch unbedingt die Einwirkung eines dritten antiken Dichters: des Horaz, der seit der Renaissance ein Liebling der Franzosen geworden war. Seine heiter-leichte Lebensanschauung fand natürlich in den Gruppen der leichtlebigen Epikuräer lebhaftes Echo, und so wird er denn auch mit Vorliebe in der genannten „Unterströmung“, die mit Chaulieu und La Fare ins 18. Jahrhundert einmündet, verherrlicht. Chapelle, der ihm in seinen Gedichten nachahmt, hat für seinen *Voyage* vor allem die 5. Satire des 7. Buches als Vorbild gedient, d. h. die bekannte launig-humorvolle Schilderung der Reise, die der Dichter 57 v. Chr. mit Maecenas und anderen Freunden nach Brundisium unternahm. Die charakteristische Anschauungs- und Darstellungsweise des römischen Dichters, d. h. die Vorliebe für lebhafte, flüssige Erzählung der großen wie kleinen Erlebnisse während der Reise, dazu die gelegentlich bis zur bissigsten Satire gehende Charakterisierung einzelner Personen usw. ist auch für Chapelles „*Voyage*“ maßgebend geworden. Einziger Sinn und Zweck dabei war, wie für Horaz, die Ergötzung der Freunde.

Die Erzählung setzt gleich mit Scherz ein: Tränen sind den beiden Autoren beim Abschied von Paris geflossen, aber ihre *petits cerveaux desséchés* können nicht viel davon enthalten, und je weiter sie kommen, desto mehr entschwindet ihre Trauer, desto mehr aber wächst auch ihr Appetit, und in Longjumeau ist er schon so mächtig geworden, daß sie, die beiden schwer Magenleidenden, ihn mit „einigen“ Rebhühnern bekämpfen müssen. Damit tritt alsbald ein wesentliches Charakteristikum der ganzen Dichtung vor Augen: das rein materielle Epikuräertum, das immer wieder in gefälligharmloser Weise als literarisches Motiv gern verwendet wird. Immer wieder begegnet man enthusiastischen Schilderungen von lukullischen Gastmählern, die ihnen bei Freunden und Bekannten gespendet werden,

[1] Auch Théophiles *Traité de l'immortalité de l'âme* käme, wie ich noch näher begründen werde, in Betracht.

vor allem nach dem Kuraufenthalt in Encausse, über den selbst sie, als ein notwendiges Übel, mit Stillschweigen hinweggehen. Was sie bis dahin erleben, könnte bei oberflächlicher Betrachtung als nichtig und wenig erwähnenswert erscheinen. Aber bei näherem Zusehen hebt sich inmitten unwichtiger Klatschereien ein hübsches Miniaturbildchen nach dem anderen heraus, die uns in ihrer epigrammatisch-scharfen Kürze ebensogute Vorstellungen von den kulturellen Zuständen Frankreichs im 17. Jahrhundert übermitteln wie manche lang gesponnene Beschreibung. Wenn z. B. die Klagen über die Unbequemlichkeiten der Reise immer wiedertönen, freilich wohl stets ins lustig-komische gewendet, so steht als ernster realer Hintergrund die Gefahr räuberischer Überfälle oder wenigstens die unbeschreibliche Schwierigkeit längerer Reisen durch Frankreich infolge der unzureichenden Verkehrsmittel und Wege. Dann aber versteht man es erst recht, daß die zahllosen kleinen Erlebnisse dabei, die Reisehindernisse wie die unerwartete Freude über gute Bewirtung weit mehr im Mittelpunkt des Interesses stehen als Schilderungen der Natur. Daher vernehmen wir kaum ein Wort über die gaskonische Landschaft oder die Schönheit der Stadt Bordeaux, während ein gänzlich unbedeutender Flecken wie Croupignac bei Blayes mit 14 Versen bedacht wird, weil hier die Pest die unglückliche Einwohnerschaft bis auf ein halbes Dutzend Sterbende vernichtet hat, die in einem Hause zusammengepfercht liegen. Aber selbst über solche grausig realistische Bildchen wird gern ein Schimmer Groteske und leiser Bosheit gegossen: ein siebenter „sogenannter Priester", noch „verpesteter" als die Unglücklichen, nimmt ihnen furchtzitternd die Beichte durch ein Fenster ab, „*de peur d'être pris d'un mal si fâcheux et si traître*". Aber während hier unaufdringlich Kritik an dem Verhalten des heldenhaften Dieners der Kirche geübt wird, finden die beiden Autoren kein Wort des Tadels über ein moralisches Übel der Zeit, das uns ihr Stift mit knappen Strichen lebensvoll zeichnet: die furchtbare Spielleidenschaft, der die vornehmen Kreise von Bordeaux mit der edlen Weiblichkeit an der Spitze, huldigen. Sind sie doch selbst beide vielzusehr Produkte der äußerlich glänzenden, innerlich angefaulten Gesellschaft des *ancien régime*, als daß sie an solchen Erscheinungen, die zum guten Ton gehörten, irgendwie Anstoß nehmen würden. So begnügen sie sich, ihr Bildchen mit leisem, spitzbübischem Lächeln, in ein zierlich-galantes Gewand zu hüllen: *Mais pour Madame l'intendante, nous vous dirons en secret qu'elle est tout à fait changée.*

Quoique sa beauté soit extreme,
Qu'elle ait toujours ce grand oeil bleu,
Plein de douceur et plein de feu,
Elle n'est pourtant plus la même:
Car nous avons appris qu'elle aime,
Et qu'elle aime bien fort le jeu.

Noch ein zweites Mal stoßen wir im Laufe der Erzählung auf eine zart-galante Stelle, die nun wirklich einen fein abgetönten echten Gefühlsausbruch bildet. Ein besonders reizvolles Plätzchen im Park des Grafen d'Aubignac (nahe Toulouse), bei dem sie eine Zeit lang verweilen, — eine kleine bewachsene Insel mit dunklen Zypressen und sprudelnder Fontaine — erweckt in einem von ihnen sehnsuchtsvolle Gedanken nach der fernen Geliebten, denen er poetischen Ausdruck verleiht durch einige sentimentale Verschen, die er in einen Baum ritzt. Aber ein solcher *moment assez tendre* bleibt doch, wie sie selbst zugestehn, eine Ausnahme. Im übrigen überwiegt bei ihnen durchaus die lustige und immer das Komische heraushebende Stimmung, die Freude am Spott und der Satire, die gelegentlich — darin abermals mit den antiken Vorbildern übereinstimmend — in Burleske und Travestie ausartet. Wie bei Petronius und Seneca gern der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vollzogen wird, so macht in unserem Werkchen der kecke, frivole Sinn unserer Autoren nicht einmal vor dem Forum der Wissenschaft halt. So stark dominierte in Chapelle die angeborene Spottlust und der Wunsch, die Pariser Freunde durch einen burlesken Scherz zu ergötzen, daß er, der sich für Gassendis Philosophie begeistert hatte, sich nicht entblödet, ernste naturwissenschaftliche Versuche seines Meisters wie seines Gegners Descartes, z. B. das Phänomen der Ebbe und Flut zu erklären, hier zum Gegenstand eines burlesk-parodistischen Scherzes macht. Der Aufenthalt in Encausse dient ihm und seinem Gefährten lediglich dazu, die lächerlich wirkende Gestalt eines antiken Flußgottes heraufzubeschwören, der sich in höchst menschlicher Weise räuspert, spuckt und hustet, und diese Spottgeburt motiviert nun den beiden die genannte rätselhafte Naturerscheinung der Ebbe und Flut aus dem Zorn des Neptun über die angebliche Unverschämtheit der Garonne!

Dieser burleske Scherz, dessen einziger Vorzug auf der üblichen Form der leichten, spielerischen Darstellung beruht, füllt das Mittelstück, den Bericht über Encausse, aus. Der 2. Teil der Reise, von dort an durch Südfrankreich und das Rhônetal aufwärts, bietet die literarisch wichtigsten Partien. Hierbei begegnet man schon eher einmal kurzen Hinweisen auf die Schönheit und Eigenart des Midi, dessen Zauber sich kaum ein Nordfranzose gänzlich zu entziehen vermag. Aber auch hier ist der wesentlichste Charakterzug der Dichtung, wodurch sie so stark für alle Zeiten gewirkt hat, der Ton teils harmloser, teils auch reichlich perfider Satire, Ironie, überlegenen Spottes. Was immer an komischen Gestalten und Besonderheiten provinzieller Prägung den beiden verwöhnten Großstädtern vor Augen tritt, das geben sie in zierlichen, immer wieder von Prosa abgelösten Versen dem Fluche der Lächerlichkeit preis, aber immer in der Weise, daß das eigene Erlebnis in heiterem, gelegentlich selbstironisierendem

Ton behandelt, im Vordergrunde steht. Aus einer Reihe solcher mit horazischem Humor und Behagen gemalten Bildchen heben sich dann die drei boshaften echten Satiren heraus, die uns den frech-frivolen Chapelle in seiner ganzen Größe zeigen: Montpellier mit seiner preziösen Gesellschaft, Dassoucys, seines ehemaligen Freundes angebliche Abenteuer, und George de Scudérys Schloß Notre Dame de la Garde.

Während die Spottverse auf letzteren, dessen Eitelkeit und unberechtigter Stolz auf das unbedeutende Fort von Notre Dame de la Garde an den Pranger gestellt werden sollen, relativ harmlos sind, gemahnt der Angriff auf Dassoucy, Chapelles ehemaligen Freund, in seiner boshaften Invektive eher an die Apokolokyntosis. Was Chapelle veranlaßt hat, den ehemaligen Kameraden so grausam zu verspotten, und was an dem ganzen Tratsch und Klatsch von Dasscoucy Montpellier-Abenteuer wahr ist, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen. Dieser originelle Abenteurer und Troubadour des 17. Jahrhunderts, der von zwei hübschen Pagen begleitet, durchs Land zog und seine Lieder vortrug, hat sich dann später eifrig bemüht, den Vorwurf der Päderastie zu entkräften, aber die Verteidigung in seinen *Aventures* ist doch etwas matt und unklar. Wie dem auch sei: Chapelles Angriffe genügten, um Dassoucy unmöglich zu machen. Das lag in erster Linie an der überaus komisch-grotesken Form, in der er diesen dem Gelächter preisgab. Das Bild der 100 000 rasenden Weiber von Montpellier, die auf den Marktplatz mit brennenden Fackeln strömen, um den angeblichen Verächter ihres Geschlechtes dem Feuertode zu überliefern, sowie die boshafte, leicht verschleierte Anspielung auf sein Verhältnis zu den beiden Knaben, beides hatte die Wirkung zur Folge, daß der Verfasser des *Ovide en belle humeur* in der Pariser Gesellschaft eine lächerliche Figur wurde. Er hat diese Perfidie niemals ganz verwunden, ebensowenig wie das spätere vernichtende Urteil Boileaus, und seine *Aventures* sind in Wahrheit nichts anderes als eine zur Antikritik ausgebaute Nachahmung von seines Feindes Chapelle „*Voyage*".

Die dritte Satire endlich, die mit der letzten eng verknüpft ist, das Porträt der Preziösen von Montpellier, ist die literarisch bedeutendste. Hier erweist sich Chapelle, auf dessen Rechnung dieser Teil wohl wieder ausschließlich zu setzen ist, seiner großen Freunde Molière und Boileau würdig. Wir sind gewohnt, in diesen beiden die ersten und stärksten Gegner des Preziösentums zu erblicken; in Wahrheit war es Chapelle, der Jahre zuvor in seinem *Voyage* und Urteilsverwirrung dieser Kreise schonungslos persiflierte. Daß er diesen Kampf gegen die Unnatur führte, spricht für sein gesundes literarisches Urteil; wie er ihn hier führt, stellt ihn auf gleiche Stufe wie Boileau, der erst Jahre danach in seiner dritten Satire die gleiche Methode der trocken-geistreichen, ironischen Kritik anwandte. Wie

er hier die lächerlichen Angewohnheiten und Albernheiten der Provinz-Blaustrümpfe charakterisiert, wie er ihre gänzliche Urteilsunfähigkeit durch ihre Kritik an den zeitgenössischen literarischen Koryphäen (Menage, Voiture, Scarron, Pelisson etc.), durch ihre Anerkennung der Werke der Scudéry, St. Amant, La Calprenède an den Pranger stellt, das alles erscheint zusammengenommen wie ein Präludium zu Boileaus Gesamtwerk. Und Molières Stufe der *Précieuses Ridicules* wird erreicht, ja eigentlich übertroffen, wenn er ganz offen den Pariser Preziösen den Fehdehandschuh hinwirft und bissig erklärt: *elles* (d. h. die Preziösen von Montpellier) *ne paroissoient que des précieuses de campagne, et n'imitoient que faiblement les nôtres de Paris.*

Damit aber ist der Höhepunkt unseres Werkchens erreicht, und das Bild des literarischen Brüderpaares, insbesondere Chapelles, hat seine Abrundung erhalten. Es stimmt zu allem, was sonst noch über ihn überliefert worden ist: Chapelle war nicht nur der Zechgenosse des berühmten literarischen Kleeblattes der Boileau, Racine, Molière, La Fontaine, sondern auch der scharfe Beobachter und Kritiker, auf dessen Urteil der Verfasser des *Art Poétique* hörte, dessen Ratschläge der Autor der *Femmes Savantes* benutzte. Hätten seine Schwächen, insbesondere der Epikuräismus im üblen Sinne, nicht seine Vorzüge überwuchert, so wäre seine Rolle im literarischen Leben Frankreichs gewiß eine bedeutendere geworden; beide Qualitäten, die guten wie schlechten, zeigt uns sein *Voyage* wie in einem Spiegelbild. Von allen drei antiken Vorgängern hat er ein wenig geerbt; von Horaz die behagliche Fröhlichkeit, von Petronius die Neigung zur satirischen Sittenschilderung seiner Zeit und den satten Epikuräismus, von Seneca die bis zur boshaften Kränkung gehende Tendenz zur persönlichen Verunglimpfung des Gegners. Aber in einem Punkte hat er sie übertroffen, oder besser gesagt, er hat für diese harmonisch vereinten, aber in leichterer, knapperer, spielerischer Tönung zum Ausdruck gebrachten Elemente mit sicherem Instinkt die neue adäquate Form des ständigen, tändelnden Wechsels zwischen gefälliger Prosa und mühelos legerer Poesie geschaffen. Keine schweren seriösen Probleme psychologischer oder anderer Prägung werden aufgeworfen; es ist alles; Inhalt wie Form, ein fröhliches, von keinerlei Erdenschwere belastetes, von keinerlei Tiefe des Gedankens oder Gefühles getragenes Spiel. Und so durchaus entsprechend nach Form und Inhalt war dieses Werkchen der geistig-künstlerischen Verfassung der Gesellschaft, weniger wohl das 17., als des folgenden 18. Jahrhunderts, daß nicht nur immer wieder Ausgaben veranstaltet, sondern daß es vor allem 1½ Jahrhundert lang immer von neuem nachgeahmt wurde; im Zeitalter des spielerischen Rokoko sollte das Genre, das sich an unser Prototyp anschließend entwickelt, seine Blüte erreichen[1]. Zeitgenossen und

[1] Auf seine Bedeutung als Rokoko-Genre habe ich bereits in meinem Beitrag „Französische Rokoko-Probleme“ (Festschrift für Ph. Aug. Becker, p. 267 ff.) hingewiesen.

Spätere haben für den kleinen Roman Chapelles und Bachaumonts nur Worte fast überschwänglicher Bewunderung gekannt; von den Nachahmern, deren einige das Prototyp noch durch größere Kunst und Feinheit übertreffen, seien neben zahlreichen weniger bekannten Autoren wenigstens die gefeiertsten Dichter genannt: Racine, La Fontaine Regnard, Piron, Gresset, Voltaire, Bertin und Parny.

Die Entwicklung des Genres ist, dank der beträchtlichen Nüanzierung und Differenzierung der Werke der einzelnen Autoren nach ihrer jeweiligen Veranlagung, sowie infolge des Ausbiegens und Übergehens in andere Gattungen, bis zum Ende abwechslungsreich und interessant; interessant ist endlich vor allem das Ende mit der Krönung in unseres deutschen Autors Freiherrn von Thümmel Werke „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich", das den Abschluß der Evolution bildet. Diese in ihrem gesamten Verlaufe darzustellen, mit Hereinbeziehung der Parallelgattung der reinen Prosa-Voyages kleinen Stiles, wird die Aufgabe der am Anfang angekündigten umfangreichen Untersuchung sein.

14.

Aufgaben und Ziele der Lope de Vega-Forschung.

Von Dr. **Adalbert Hämel**, a. o. Professor der romanischen Philologie an der Universität **Würzburg**.

Die Forschung hat sich in den letzten Jahren eingehender mit Lope de Vega, dem Schöpfer des spanischen Dramas beschäftigt. Von 1890—1902 hat die spanische Akademie dreizehn Foliobände mit 172 Dramen des Dichters erscheinen lassen, deren gehaltvolle Einleitungen einen Ruhmestitel des nur zu früh verblichenen Menéndez y Pelayo († 1912) bilden. 1913 erschienen noch zwei weitere Bände dieser Ausgabe, die nur Texte (29) enthalten. Seit 1916 gibt Cotarelo y Morí, ebenfalls im Auftrage der Akademie eine „Nueva edición" der Werke Lope de Vegas heraus. Die Einleitungen beschränken sich aber in der Hauptsache nur auf bibliographische Bemerkungen. Bis 1923 liegen fünf Bände mit 99, zum Teil bis jetzt völlig unbekannten Texten vor. Diese letzte, während des Krieges erschienene Ausgabe ist bei uns wenig bekannt. Ich kenne keine öffentliche deutsche Bibliothek, die sie besitzt. Um so erfreulicher ist es, daß uns, wie jüngst nachgewiesen wurde[1], in Deutschland beinahe sämtliche im 17. Jahrhundert gedruckten Dramen Lopes zur Verfügung stehen. Freilich haben sowohl die alten wie die neuen Drucke den Fehler, daß die Texte nichts weniger als kritisch behandelt sind; zwar sind sie deshalb nicht, wie ein Kri-

[1] A. Hämel, Zur Lope de Vega-Bibliographie. Zeitschr. f. rom. Phil. 1920, (Bd. 40) p. 623—633.

tiker[1] von der Cotareloschen Ausgabe meinte, so gut wie unediert, aber das wissenschaftliche Arbeiten würde doch bedeutend erleichtert, wenn mehr comedias in der mustergültigen Weise gedruckt würden, wie D. K. Petrof: Lo que pasa en una tarde[2] und Rudolph Schevill: La Dama boba[3] nach den Madrider Autographen herausgegeben haben.

Die literarische Kritik knüpft gewöhnlich an das vor beinahe achtzig Jahren erschienene bekannte Werk des Grafen Schack[4] an, dem sich als Historiker des spanischen Dramas Ticknor[5], Klein[6] und Schäffer[7] hinzugesellen. Aber sie alle haben Lopes Dramen als eine gegebene Einheit betrachtet, sie haben sich alle viel zu sehr mit dem Stofflichen befaßt, die Dramen des Dichters infolgedessen nur nach stofflichen Gesichtspunkten geordnet und besprochen, die Chronologie der einzelnen Dramen, wenn überhaupt, dann nur kurz gestreift. So interessant an und für sich zum Beispiel die Tatsache ist, daß Lope die ganze Geschichte Spaniens dramatisch behandelt hat, so muß es doch eigentlich für die Kenntnis der Persönlichkeit eines so ungemein produktiven Dichters von viel größerer Bedeutung sein, festzustellen, wie er zu Beginn seiner dramatischen Laufbahn ein historisches Stück verfaßt hat und wie später. Das Stoffliche an sich kann nur insofern wichtig sein, als es uns zeigt, welche Vorwürfe ein Dichter in einem bestimmten Stadium seiner Entwicklung besonders bevorzugt hat.

Schacks Ausführungen über Lopes Kunst, die als Synthese für die damalige Zeit gewiß eine Leistung waren, leiden auch an dem großen Fehler, daß er nur von dem einseitigen ästhetischen Standpunkt der Romantik aus bewundert und verwirft[8]. Die Behandlung der einzelnen Dramen Lopes bei Schack (ca. 150) ist rein äußerlich: sie werden nach ihrem Inhalt klassifiziert. Mehr oder minder umfangreiche Inhaltsangaben mit kurzen ästhetischen Bemerkungen sind alles was Schack uns bietet. Wie notwendig aber auch bei den Inhaltsangaben eine Nachprüfung ist, haben Stiefels Feststellungen betreff der angeblichen comedia „El nuevo Pitágoras“ gezeigt[9]. Die Kriterien, die Schack

---

[1] J. Gomez Ocerín in der Revista de Filología española, 1916, p. 193.

[2] Petersburg, 1907. Diese mit russischen Anmerkungen versehene Ausgabe ist bis jetzt kaum bekannt geworden.

[3] The dram. art of Lope de Vega, together with la Dama boba. Berkeley1918.

[4] Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1854. 3 Bände.

[5] Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen, hrsg. von Nikolaus Heinrich Julius. Leipzig 1852. 2 Bände.

[6] Geschichte des Dramas. Das spanische Drama, Bd. VIII—XI. Leipzig 1871—1875.

[7] Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig 1890. 2 Bände.

[8] Nichts ist deutlicher als seine Kampfstellung gegen das französische klassische Drama, die in seinen Ausführungen anläßlich der Mocedades del Cid von Guillén de Castro zum Ausdruck kommt (II, 437ff.).

[9] Lope de Vega und die Comedia “El nuevo Pitágoras” in „Philologische und volkskundliche Arbeiten“, Karl Vollmöller dargeboten zum 16. X. 1908. Erlangen.

auf knapp zwei Seiten für die früheren und späteren Dramen Lopes aufgestellt hat (II, 263—264), sind bis heute durch nichts Besseres ersetzt worden. Und doch wäre gerade eine einigermaßen sichere Feststellung der Merkmale, inwiefern sich die früheren von den späteren Dramen Lopes unterscheiden, nicht nur für die Kenntnis der Persönlichkeit Lopes, sondern vor allem auch für die weitere Forschung auf dem Gebiete des spanischen Dramas und der Geschichte der ästhetischen Theorien in Spanien von besonderer Wichtigkeit[1].

Bei Schäffer ist noch viel weniger von einem Eingehen auf Lopes Entwicklungsgang die Rede. Auch wird nicht recht klar, nach welchem Einteilungsprinzip er die einzelnen Dramen Lopes bespricht. Gleich die beiden ersten der behandelten Stücke (Carlos el Perseguido und El castigo sin venganza) gehören ganz entgegengesetzten Entwicklungsstadien an. Dazu geht Schäffer von der naiven Vorstellung aus, daß die dramatische Muse Lopes „wie Minerva dem Haupte Jupiters in voller Ausbildung und Rüstung seinem Kopfe entsprang" (I, pag. 2).

Menéndez y Pelayo liefert in den Einleitungen zur Akademieausgabe[2] reiches Material für die Stoffgeschichte, bringt feinsinnige ästhetische Würdigungen einzelner Stücke und streut auch hie und da wertvolle Bemerkungen zur Chronologie der Lopeschen Dramen ein. Aber auch er hat die einzelnen comedias nach stofflichen Gesichtspunkten geordnet, so daß jeder Zusammenhang im dichterischen Werdegang Lopes zerstört wird. Menéndez y Pelayo konnte freilich gar nicht anders vorgehen, da für die Chronologie der Lopeschen Dramen ja noch nicht die Vorarbeiten geleistet sind, wie zum Beispiel für die Chronologie der Shakespeare-Dramen. Über die bisherigen Ergebnisse der Forschung zur Feststellung der zeitlichen Aufeinanderfolge der Lopeschen Dramen berichtet ein Aufsatz, den ich im „Neophilologus" veröffentlicht habe[3].

Die bis heute vorliegenden Biographien Lopes beschäftigen sich in der Hauptsache nicht mit dem literarischen Entwicklungsgang des Dichters. La Barreras im ersten Bande der Akademie-Ausgabe veröffentlichte „Biografía nueva" (1890) ist eine Sammlung aller auf Lope bezüglichen Dokumente, soweit sie bis 1890 bekannt geworden

---

[1] Treffend sagen Gomez Ocerín und R. M. Tenreiro in einer kurzen Notiz (Una nota para "El Remedio en la desdicha" de Lope de Vega in "Revista de Filol. esp." 1917, p. 391): No se conoce todavía lo bastante el desarollo del arte de Lope, que se nos presenta como un bloque uniforme y magnífico, ni los caracteres que distinguan sus diferentes maneras . . . .

[2] Sie erscheinen zur Zeit in einer neuen Ausgabe, die Adolfo Bonilla y San Martín unter dem Titel: "Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega" besorgt. Bis jetzt liegt vor: Tomo I. Madrid 1919 (Einleitungen zu den Autos y coloquios, den Comedias de asuntos de la Sagrada Escritura und den Comedias de vidas de santos).

[3] Bemerkungen zur Chronologie der Comedias von Lope de Vega. Neophilologus 1923, S. 91 ff.

sind. Auf dieser Vorarbeit beruht H. A. Rennerts „Life of Lope de Vega“[1], ein Werk, das für weitere Kreise bestimmt ist, sich in erster Linie mit dem rein Biographischen befaßt und den literarischen Entwicklungsgang Lopes absichtlich nur kurz streift. Américo Castros unlängst erschienenes Werk[2] ist zum größten Teil eine Übersetzung Rennerts, liefert aber in einem kurzen Anhang unzusammenhängende, auf scharfer Beobachtung beruhende Bemerkungen über Lopes dichterische Eigenart, die Américo Castro aber vor allem aus seiner gründlichen Kenntnis von Lopes nicht dramatischen Werken schöpft. Lopes Persönlichkeit zu erforschen und vor allem ihren Entwicklungsgang klarzulegen, müßte die Hauptaufgabe einer modernen Lope-Biographie sein.

Der dramatischen Technik Lopes widmete Rudolph Schevill eine eigene, die erste derartige Studie[3]. Es ist ein an trefflichen Bemerkungen reiches Werk des verdienten Verfassers. Leider macht auch er keinen Unterschied in der Beurteilung von Lopes verschiedenen Schaffensperioden, auch ihm ist Lopes dramatische Dichtung, die sich doch auf mehr als fünfzig Jahre verteilt, eine Einheit, aus der er seine Theorien ableitet. Auch an ungleichmäßiger Behandlung der einzelnen Gesichtspunkte leidet das Werk. Von den 38 zitierten Dramen gehören nur sechs der Jugendzeit des Dichters an. Worin aber die Unterschiede zwischen Lopes Erstlingskomödien und seinen gereifteren späteren Dichtungen bestehen, das hatte Schevill nicht beabsichtigt klarzulegen. Seine Arbeit ist mehr eine aus den besten Werken des Dichters abgeleitete Aufstellung von Thesen über Lopes dramatische Kunst, denen aber das Wichtigste: der Weg zu dieser Kunstauffassung innerhalb der einzelnen Stadien von Lopes Entwicklungsgang in Verbindung mit der Persönlichkeit des Dichters fehlt. Es ist ein verfrühter Versuch, zu dem erst noch eine Reihe Vorarbeiten den Weg bahnen müssen[4].

Zur Feststellung der Chronologie von Lopes Dramen hat uns der Dichter selbst ein Mittel an die Hand gegeben. Im Peregrino en su patria (1604) veröffentlichte er eine Liste der von ihm bis dahin gedichteten Dramen, die allerdings, wie er selbst sagt, nicht vollständig ist, die uns aber für alle in ihr genannten Dramen, soweit sie noch erhalten sind, einen terminus ad quem liefern.

Für die äußere Geschichte von Lopes Dramen ist das Jahr 1604 gewiß ein bedeutungsvoller Termin. Für Lopes dramatisches Schaffen

---

[1] Philadelphia 1904.

[2] Vida de Lope de Vega, Madrid 1919. Für Rennert und Castro gilt: “no lega a ser, ni remotamente, un estudio de la obra del autor”, wie es in der Einleitung (p. V) heißt.

[3] S. oben S. 1 Anm. 4 und A. Hämel im Literaturblatt für germ. u. rom. Phil. 1921, Sp. 398-399.

[4] Eingehender werde ich mich mit Americo Castro im Literaturblatt für germ. u. rom. Phil. auseinandersetzen.

ist aber die reine Äußerlichkeit, daß er in jenem Jahre erstmals ein Verzeichnis seiner comedias veröffentlichte, kein Wendepunkt. Nach meiner Auffassung tritt dieser schon früher ein und zwar um die Wende des 16. Jahrhunderts. In die Jahre 1595—1600 fallen für Lopes Lebensgeschichte wichtige Ereignisse. 1595 starb Lopes erste Gattin Isabel de Urbina, 1597 begannen seine Beziehungen zu Micaela de Luxan, der Gattin des Schauspielers Diego Diaz, der Camila Lucinda seiner Gedichte. Ein Jahr später (3. Mai 1598) verheiratete sich Lope zum zweiten Male mit Juana de Guardo, der Tochter eines reichen Madrider Metzgers. Seine Beziehungen zu Micaela de Luxan wurden dadurch aber nicht berührt. Diese einschneidenden Ereignisse konnten ihren Einfluß auf die Persönlichkeit und somit auch auf das dichterische Gestalten Lopes kaum verfehlen. Außerdem trat noch eine Pause im dramatischen Schaffen des Dichters ein. Denn in den Jahren 1597—1599[1], als Philipp II. die Aufführung von Schauspielen verboten hatte, dürfte Lope gar nicht oder nicht viel für die Bühne geschrieben haben. Für den Druck waren ja seine Dramen nicht bestimmt, sondern zur Ergötzung des lauschenden Publikums. Ferner weisen die in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts fallenden Dramen einen unverkennbaren Fortschritt auf, so daß man sie kaum mehr der ersten Periode zuzählen kann.

Ein weiterer Grund die erste Schaffensperiode Lopes schon kurz vor 1600 abschließen zu lassen, ist die Verwendung der sogenannten figura del donaire, des Spaßmachers. Wie uns Lope in der Widmung der comedia „La Francesilla“ an Montalván sagt[2], hat er in diesem Schauspiel zum erstenmal die von da ab typische Figur im spanischen Drama, den gracioso, verwendet. An der gleichen Stelle spricht er davon, daß diese comedia zu einer Zeit entstand, als Montalván noch nicht auf der Welt war[3]. Montalván wurde 1602 geboren. Milton A. Buchanan hat unlängst nachgewiesen, daß die comedia 1598 geschrieben wurde[4]. Damit wäre festgestellt, daß sämtliche Dramen Lopes, in denen eine figura del donaire (neben dem gracioso gab es auch eine graciosa) anzutreffen ist, nach 1598 zu setzen sind. Nicht bewiesen ist damit, daß eine comedia ohne die lustige Figur unbedingt vor 1598 geschrieben sein muß; denn in manchen Stücken tragischen Inhalts hat Lope auch späterhin die figura del donaire nicht zur Anwendung gebracht.

Jene nicht tragischen Stücke also, die in der Liste des Peregrino von 1604 enthalten sind und keinen gracioso enthalten, werden in

[1] 6. November 1597 Befehl der Schließung der Theater; 2. Mai 1598 Dekret, daß keine Komödien mehr aufgeführt werden; 17. April 1599 wurden die Einschränkungen wieder aufgehoben.

[2] . . fué la primera en que se introdujo la figura del donaire . . (Obras, Nueva edición, Bd. V (1918), p. 665).

[3] V. m. la lea por nueva, pues cuando yo la escribí no había nacido (l. c.).

[4] Modern Language Notes 1917, p. 305.

die erste Periode des Lopeschen Schaffens zu setzen sein. Für einige weitere Stücke dieser Periode, die im Peregrino nicht erwähnt wurden, liefert eine noch vorhandene datierte Handschrift den Beweis für die Abfassungszeit vor 1598.

Im Jahre 1618 hat Lope erneut ein Verzeichnis seiner bis dahin gedichteten Dramen veröffentlicht. Ein willkommener Anhaltspunkt für die Datierung einer großen Anzahl seiner Dramen. Für Lopes innere Entwicklung ist aber das Jahr 1618 kein Wendepunkt und so wäre es wohl naheliegend, nur zwei große Gruppen mit dem Scheitelpunkte 1598 zu unterscheiden. Allein Anfang und Ende der dramatischen Laufbahn Lopes sind so deutlich von einander geschieden, daß sie ohne ein verbindendes Mittelglied nicht zu denken sind. Eine Übergangsepoche, deren Ende zunächst noch schwer abzugrenzen ist, dürfte also wohl eigens eingeschaltet werden.

Lopes Entwicklungsgang als Dramatiker im einzelnen zu verfolgen, müßte eine der nächsten Aufgaben der Lope-Forschung sein. Das kann aber nur dadurch geschehen, daß wir systematisch daran gehen Lopes Dramen im einzelnen zu erforschen und mit einander zu vergleichen. Nur so kommen wir zu einer sicheren Kenntnis von Lopes Eigenart und können seine Bedeutung für die literarische Entwicklung seines Volkes beurteilen. Es ist aber durchaus nicht nötig das ganze erhaltene corpus der Lopeschen Dramen Stück für Stück durchzugehen. Eine geschmackvolle Auswahl würde uns den Entwicklungsgang seiner Kunst vielleicht noch anschaulicher darlegen, besonders dann, wenn Lope ein und denselben Stoff in verschiedenen Perioden seines Schaffens behandelt hat. Das ist gerade bei zwei erst in jüngster Zeit aufgefundenen Komödien der Fall, über die ich mich in einer bereits druckfertigen Spezialuntersuchung eingehender äußern werde.

Kleine Beiträge.

Nomina ante res.

Eins der schwierigsten Kapitel in der wortgeschichtlichen Forschung ist das der Bedeutungsentwicklung. Wer je das große deutsche Wörterbuch der Brüder Grimm in die Hand genommen hat, um sich hier Rat zu holen über eine solche Frage, wird oft eine Fülle der allerverschiedensten Bedeutungen aneinander gereiht finden, oft aber das geistige Band vermissen; der wortgeschichtlich Geschulte wird bei genauem Zusehen auch die Dinge verkehrt dargestellt finden. Dieses hat uns Geheimrat Wilhelm Braune in Heidelberg vor einigen Jahren in einem glänzend geschriebenen Werkchen „Reim und Vers“ erwiesen. Häufig beruht der Mangel in einer genügenden Ausbeutung der Literatur. Wir dürfen dann nicht allzu scharf urteilen, einmal kranken daran alle Wörterbücher, auch das auf Kosten des Deutschen Wörterbuches gern gelobte englische (Murray). Wir müssen nämlich bedenken, daß die deutsche Wissenschaft wenig mehr als 100 Jahre alt ist — der erste Band von Jacob Grimms deutscher Grammatik erschien 1819 — und die deutsche Wortforschung als Wissenschaft hat sich erst mit und an dem Wörterbuch der Brüder Grimm entwickelt. Die erste Lieferung

erschien 1852. Vielleicht wäre es möglich gewesen, das ganze deutsche Schrifttum in dieser Zeit für das große Wörterbuch zu verzetteln. Aber es ist unterblieben. Ein glücklicher Fund kann aus diesem Grunde plötzlich Licht in die Geschichte und Bedeutungsentwicklung eines Wortes bringen.

Lange ist man z. B. im Zweifel gewesen, wie es zu erklären sei, daß der Name des alttestamentlichen Volkes der Philister übertragen worden ist auf Leute, die wir heute mit diesem Namen belegen. Man begann diese Bedeutungsübertragung zu verstehen, als auf die Bibelerklärung des Origines hingewiesen wurde, der unter Philister den Feind Gottes versteht, den Satan, und unter dem Volke Israel das Volk Gottes auch im christlichen Sinne, die Gläubigen. Ganz klar wurden diese Beziehungen, als im Anfange des 17. Jahrhunderts sich in der Predigtliteratur mehrfach die Wendung „geistliche Philister" reichlich belegen ließ.

In der Einleitung zu einem der zwei Bände seiner Homerübersetzung erklärt Wilhelm Jordan, eine Redewendung wie „Rechnung tragen" hätte er nicht gebrauchen dürfen; sie sei erst im Revolutionsjahr 1848 aufgenommen. Diese Ansicht war lange Zeit herrschend noch im Anfange dieses Jahrhunderts. Aber nur so viel ist richtig: in diesem Jahre bekam sie ihr schlagwortartiges Gepräge. Verzeichnet ist sie wohl zuerst in dem Antibarbarus von Heynatz aus dem Jahre 1797. Vor wenigen Jahren wurde sie indessen bereits aus dem 16. und 17. Jahrhundert nachgewiesen und es wurde wahrscheinlich gemacht, sie sei die Übersetzung eines Ausdruckes der lombardischen Geschäftssprache „render conto" oder „portare conto", der als „rentre compte" in das französische übernommen worden sei. (Mitt. des schles. Ges. f. Volkskunde 17, 239.)

Manchem dürfte auch noch in Erinnerung sein, wie die richtige Erklärung des Wörtchens „vonvornherein" d. h. „von Anfang an mehr ins Innere" für die Geschichte der Entstehung von Goethes Faust aufschlußreich gewesen ist, und viele Vermutungen, Deutungen und Künsteleien über den Haufen geworfen hat.

Was nun die zuerst rätselhafte Überschrift bedeutet, so wähle ich zur Erklärung ein paar Beispiele. Wir wissen alle, was ein Lichtspiel ist, und ohne Besinnen kann jeder behaupten, daß Wort und Sache neu ist in der uns geläufigen Bedeutung. Wann und wo dies Wort in dieser Bedeutung zuerst auftaucht, kann ich nicht sagen. Nach Eduard Engel, Deutsche Sprachkunst 175 um 1910. Wir lesen aber bei dem Schwärmer Quirinus Kuhlmann bereits 1658 in seinem Buch Goettliche Offenbarung S. 29: „Ein Wunderwerk ist, daß ich sechs Monath lang stets in der Lichtwelt gelebet, das ist, allezeit unendliche Lichtschauspiele sehe, so offt ich verlange." Hier haben wir das Wort nomen ante rem (vor der Sache). Was Kuhlmann meint, ist klar und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Noch ein anderes Beispiel. Ladendorf in seinem bekannten Schlagwörterbuch S. 345 und vorher bereits R. M. Meyer in seinen Vierhundert Schlagworten S. 58 haben uns nachgewiesen, daß dasWort „Wühler" als aufhetzender Demokrat im Jahre 1848 Schlagwort geworden ist, und in diesem Jahre diese Bedeutung bekommen hat. Als Ruhestörer, Störenfried finden wir es aber bereits im 15. Jahrhundert in einer in den Österreichischen Weistümern VIII, 1034 abgedruckten Quelle: „Ouch habent die burger das recht: ob das wärf das ain wüler in ir ains haus chem und wolt in ir gest umbtreiben, so sol der wiert denselbigen wüeler guetleich aus seinem haus laissen geen." Nomen ante rem. Genau so wie bei dem Worte Lichtspiel. Nun versteht man auch das Wort Meringers, wenn er kurz und bündig sagt: Bedeutungswandel ist Sachwandel, Sachwandel ist Kulturwandel; oder wenn Burdach seit dreißig Jahren lehrt Sprachgeschichte ist Bildungsgeschichte, was jüngst Kluge in seinem Buche Deutsche Sprachgeschichte mustergültig gezeigt hat. Es hat reichlich lange gedauert, bis diese Grundsätze sich allmählich durchrangen, ganz ist es noch nicht geschehen, so manchem spukt noch die philosophische Sprachbetrachtung im Kopfe, auch trotz Pauls und der genannten Gelehrten Wirken.

Zur weiteren Erläuterung mögen noch einige Beispiele folgen: Während des

Krieges wurde wieder viel von annektieren und Annexionen geredet. Das Wort steht bereits im Jahr 1571 in dem Fremdwörterbuch von Simon Roth in der wörtlichen Bedeutung anknüpfen, anfügen. So lesen wir es noch im 18. Jahrhundert bei Zinzendorf. Wie das Wort zuerst in seiner heutigen Bedeutung aufgekommen ist, lesen wir bei Lothar Bucher 1862, Bilder aus der Fremde 1, 374: „Dieser zartere Ausdruck (annexieren für Aneignung fremden Gutes) ist, so viel ich weiß, zuerst von den Yankees gebraucht worden, als sie sich Texas nahmen, und daher in der englischen Form to annex in die europäische Zeitungssprache übergegangen. Seit der obige Artikel geschrieben (d. h. 1855) haben die Deutschen mit gewohnter Gründlichkeit bewiesen, daß man von L. Napoleon nicht sagen müsse: er annexiert sondern er annektiert — was ihm ziemlich gleichgültig sein wird, wenn die Deutschen ihn nur nicht hindern zu nehmen, was er haben will.“ So wäre hiernach das Jahr 1855 als Geburtsjahr der neuen Bedeutung des Wortes festgestellt.

Genau in diese Reihe gehört das Wort Ablaut. Wir sind belehrt worden, Jacob Grimm habe das Wort geprägt. Indessen stoßen wir bereits 1568 darauf bei J. P. Zweigel in seinem Formular-Buch S. 3^b. Aber sehr häufig verwendet es der Sprachforscher und Wörterbuchmann Schottelius 1673 in seinem Büchlein Horrendum bellum grammaticale Teutonum antiquissimorum, und zwar gebraucht er den Ausdruck, um die ungleichfließenden (starken) Zeitwörter von den gleichfließenden (schwachen) zu scheiden. Er versteht aber unter Ablaut, ablauten, ablautsam, was sich auch bei ihm findet, etwas Ungleichmäßiges, Unschönes; wir brauchen nur an Wörter wie Abschaum, Abraum, Abwurf zu denken. Grimm dagegen nennt Ablaut gerade den gesetzmäßigen Wechsel des Wurzelvokals bei den starken Verben. Ob Jacob Grimm die Schrift Schottels gekannt hat? — (vgl. Mitt. der schles. Ges. f. Volksk. 19, 215).

In den neuesten Wörterbüchern wie Weigand-Hirt, Kluge lesen wir, daß das Wort „bildsam“ in der uns geläufigen Bedeutung von Wieland herrühre, der es in Schriften aus den Jahren 1751/2 anwendet. Die genannten Gelehrten stützen sich auf Beobachtungen, die Professor Albert Gombert gemacht hat. Doch stoßen wir auf dieses Wort bereits im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, wo es Johann von Neumarkt in der Übersetzung des Lebens des heutigen Hieronymus gebraucht. Nur bedeutet es hier „vorbildlich.“

Über das Wort „vorsündflutlich“ lesen wir bei Kluge EWB (1921, 477), es trete erst im Zeitalter Campes auf für das fremde antediluvianisch. In der Form „vorsündflutisch“ begegnet das Wort aber bereits 1588 in der von B. Jobin in Straßburg gedruckten Schrift „Wolsicherend Auffmunterung der inn Wansicherheit unsicher verschaffenen Welt. (Eine Übersetzung aus Johann Rivius). Dort heißt es in der Widmung an Johann Philipp von Helmstatt 4^a: „Jedoch, wer im grund die nuhn vor Augen schwebendt Gelegenheit jetziger Zeit recht eygentlich vnnd inn Gottsforcht, wie sichs behört, will erwegen, welcher gestalt nemlich nuhn, da es zum Abzug der Welt am mißlichsten vund gefährlichsten steht, auch dermassen daß unser Heyland Christus, der rechte Ertzprophet solche letste Läufft nicht vergebenlich, sondern vns zu nötiger Auffweckung, Ermunterung, vund Nachsinnung, selbst der Vorsündflutischen ärgsten Zeit Noe hat verglichen, man nicht desweniger am sorglosesten, hinläsigsten und wansichersten dahin sauset und hauset, alsz ob die Vögel auff dem Herd dieß gewiß getrauweten aber als deß Garns gantz sicher wären, derselbig wirdt gewißlich inn genawer umb sich schung befinden, . . .“ Nachsündflutisch lesen wir 5^a: „Auch haben beineben solche Gottsverständige hierauß leichtlich zu erkennen, daß, je mehr diese heutige eygenwillig außgelassen frech spottend und trotzend, nachsündflutisch, vund zum Fewer erkandte Welt . . .“ (Der Übersetzer ist wohl Fischart.)

Auch hier nomen ante rem. — vgl. auch Mitt. der schles. Ges. f. Volksk. 20, 129. Diese Erörterungen sind eine Weiterführung und Ergänzung einer Arbeit des Freiburger Universitätsprofessors Alfred Götze, der im Jahre 1917 ein Heftchen unter dem Titel nomena ante res herausgegeben hat. Er erläutert Worte wie

Kompaß, drucken, solche der Schießkunst, Gabel, Bleistift, Bleifeder, Streichholz, Zündholz usw. Sehr lehrreich sind seine Ausführungen über den Wortschatz bei der Eisenbahn, bei der Post, der Luftschiffahrt. — Wie es aber nomina ante res gibt, so auch nomina post res; Götze verweist hierfür auf das Wort Syphilis, das von dem Veroneser Arzt Fracostoro 1530 gebildet worden ist, während doch die Seuche nach 1490 als morbo françese endemisch auftrat. Als Beispiel für nomen cum re führt der genannte Gelehrte das Wort Minute an, das im Anfang des 15. Jahrhunderts, von vornherein für den 60 Teil der Stunde gebildet worden ist, entsprechend Sekunde im 17. Jahrhundert für den 60. Teil der Minute.

Nicht zu verwechseln mit diesen Erscheinungen sind die sogenannten Rückbildungen, ebensowenig wie die bewußte Aufnahme längst verklungener Worte, wenn z. B. seit dem Bekanntwerden der Poesie des deutschen Mittelalters Worte wie Recke, Minne u. a. zu neuem Leben erstehen, oder wenn lebensfrische sehr alte Worte der Mundart in die alternde Schriftsprache aufgenommen werden und dieser frisches Leben zuzuführen. Wer denkt hier nicht an die Stürmer und Dränger und an die Bewegung der letzten Jahrzehnte der vorigen Jahrhunderts, die heute noch nicht ganz zum Abschlusse gelangt ist? —

Breslau. Georg Schoppe.

In Walachy der naterspan,

Mörin (Martin) 4494, enthält eine Anspielung auf Zeitverhältnisse Osteuropas, denen Hermann v. Sachsenheim nicht fremd gegenübersteht (siehe die Zusammenstellung bei Martin S. 25). Die Walachen spielten im 15. Jahrhundert eine nicht unbedeutende, aber bedenkliche Rolle durch ihr Schwanken in den Kämpfen zwischen Türken und Ungarn. Mit ungrischen Sprachmitteln ausgedrückt ist nater-span = drakul ispan, und dieser Mann ist geschichtlich, der Fürst der Walachen Wlad III., genannt Drakul = der Teufel. Diesen Beinamen verdankte er seiner Grausamkeit. 1444 warnte er vor der Schlacht bei Varna die Christen und hielt nach deren Niederlage den Ungarnführer Hunyadi einige Zeit gefangen, wofür ihn dieser bei nächster Gelegenheit vertrieb (bezw. nach anderer Angabe hinrichten ließ); 1448 gingen dann seine Leute während der Schlacht von Kossowa verräterisch zu den Türken über, wurden aber von diesen niedergemetzelt. Solch dunkle Züge sind der Grund, weshalb H. v. Sachsenheim den naterspan den Kranz der Frau Schand tragen läßt. Noch besser träfe dies zu für Wlads Sohn, Wlad IV., 1455—62 und 1476 f, der wegen ungewöhnlicher Grausamkeit bei den Ungarn wiederum Drakul, bei den Walachen der Henker, bei den Türken der Pfähler hieß. Doch darf die Entstehung der Mörin nicht über 1453 herabgerückt werden.

span „Woiwode“ <ung. „ispan“ „Bezirksoberster“ lautet sonst im Deutschen gespan, ist aber im 14. Jahrhundert bei Ottokar v. Steiermark gut als span bezeugt und wird durch frühneuhochdeutsch spanschaft „comitatus“ erhärtet. Daß fremdländisches drac- durch nater- wiedergegeben wird, ist dem Altdeutschen ganz geläufig, wie die Geschichte vom natterstein, natterwurz, natterzunge usw. zeigt. Hätten wir übrigens Ottokars Belege für span nicht, so ließe sich nater-span auch rein morphologisch erklären als Klammerform (Zfd Mu. 1920, 175) aus nater und gespan. Ernst Ochs, Freiburg i. B.

Selbstanzeigen.

Hans Vaihinger, Die Philosophie des Als Ob (Volksausgabe). Gekürzt und herausgegeben von Dr. Raymund Schmidt. IV u. 366 Ss. Leipzig 1923. Felix Meiner.

Das System der Fiktionen, das Hans Vaihinger in seiner „Philosophie des Als Ob“ zusammengefaßt hat, wird nun breiten Schichten der Gebildeten erschlossen. Denn der Verlag Felix Meiner in Leipzig veranstaltet soeben eine Volks-

ausgabe des berühmten Werks in der Überzeugung, daß Vaihingers Thesen keine Angelegenheiten der Fachwissenschaft, sondern Menschheitsprobleme bedeuten. Im Einverständnis mit dem Philosophen hat der Herausgeber eine Anzahl von Abschnitten, die nur für den Spezialforscher wichtig sind, getilgt und damit die großen Linien der Beweisführung verdeutlicht. So ist das Werk einem größeren Leserkreise stofflich und ökonomisch zugänglicher geworden. R. Sch.

G. Wilke, Die Religion der Indogermanen in archäologischer Betrachtung. Mit 278 Abbildungen im Text. Leipzig, Verlag von Kurt Kabitzsch, 1923.

Verf. hat sich die Aufgabe gestellt, aus den vorliegenden Mythen und der archäologischen Hinterlassenschaft unserer indogerm. Vorfahren ein Bild von ihren ältesten religiösen Vorstellungen zu rekonstruieren. Es werden an der Hand von einzelnen Mythen, sprachlichen Tatsachen und Volksbräuchen für jedes indogerm. Einzelvolk bestimmte Vorstellungen nachzuweisen gesucht, die dann auch für das noch ungetrennte Urvolk vorauszusetzen sind. Zur Aufhebung der Mythen werden in weitestem Umfange die Naturvölker der Gegenwart herangezogen, bei denen sich vielfach ihr ursprünglicher Sinn noch völlig klar erkennbar erhalten hat. Zahlreiche, durch ein sorgfältig ausgewähltes Abbildungsmaterial veranschaulichte archäol. Tatsachen dienen dann dazu, die so für das Urvolk erschlossenen Vorstellungen auch archäol. zu erhärten.

G. Wilke (Rochlitz i. Sa.).

A. Meillet, Caractères généraux des langues germaniques. 2. édition. Paris, Hachette, 1923. XVI, 126 p. 15 Frs.

Paru en 1915 ce petit ouvrage a dû être tiré de nouveau, avec quelques améliorations de détail et quelques pages nouvelles en 1923. Je ne me suis pas proposé d'y tracer, même brièvement, la grammaire comparée du germanique, mais seulement de faire apparaître les innovations caractéristiques de la langue, d'en faire ressortir l'originalité, et, en faisant, de rattacher au germanique commun l'état actuel des langues germaniques. En sacrifiant le détail je me suis efforcé de mettre en pleine évidence les grandes lignes du développement, les tendences qui ont donné au phonétisme, à la morphologie, au vocabulair du germanique une physionomie si marquée. Le livre n'est pas d'un germaniste mais d'un linguiste général qui situe le germanique parmi les langues indo-européennes. A. M. (Paris).

Rudolf Unger, Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik (Deutsche Forschungen, hrsg. von F. Panzer und J. Petersen, Nr. 9). Frankfurt a. M., Verlag von Moritz Diesterweg, 1922. VII u. 188 Ss.

Die in diesem Buche vereinigten vier Studien „Herder und der Palingenesiegedanke"; „Novalis' Hymnen an die Nacht, Herder und Goethe"; „Zur Datierung und Deutung der Hymnen an die Nacht"; und „Das Todesproblem bei Heinrich von Kleist", von denen bisher nur die zweite (im 22. Bande des „Euphorion") veröffentlicht war, bilden in Wahrheit eine geschlossene Entwicklungsreihe und innere Einheit. Sie suchen die Wandlungen des Lebensgefühls und der Weltansicht jener großen Geistesepoche von der Spätzeit der Aufklärung bis zur Höhe der Romantik an der Gestaltung des Todes- und Unsterblichkeitsproblems im Leben, Denken und Dichten einiger der größten Vertreter jener Zeit als einheitliche und folgerichtige Entwicklung zu ergründen. Und sie hoffen, durch diese problemgeschichtliche Einstellung sowohl der allgemeinen Geistesgeschichte jener Periode wie der Förderung umstrittener Einzelfragen, insbesondere der Novalis- und Kleist-Forschung (Datierung der Hymnen an die Nacht; Deutung des Penthesilea-Dramas) zu dienen. R. U. (Königsberg i. Pr.).

Grammatik der neuniederländischen Gemeinsprache (Het algemeen beschaafd). Von M. J. van der Meer, Professor für niederländische Sprache und Literatur

und für germanische Sprachwissenschaft an der Universität Frankfurt — mit Übungen und Lesestücken von Marie Ramondt, Lektorin für niederländische Sprache und Literatur an der Universität Gießen. Heidelberg 1923. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Kart. M. 5.—.

Das Buch will, an erster Stelle für Teilnehmer an Hochschulkursen und für Philologen, die Grammatik des modernen Niederländisch darstellen, wie es gesprochen und in zwanglosem Stil geschrieben wird. Auch die Lesestücke wollen den Lesern die Koine vorführen und deshalb wurden Beschreibungen des Alltagslebens gewählt. Darum wird auch von dem Laut ausgegangen und eine Rechtschreibung angewandt, die sich der gesprochenen Sprache eng anschließt. Alles für den Deutschen Selbstverständliche wird übergangen oder nur gestreift. Nötigenfalls, wie z. B. bei dem Gebrauch des ndl. *er* oft = hd. *es* (§ 85) und bei der Verbindung der Verben mit einem Inf. (§ 159. II) findet aber eine eingehende Vergleichung statt. Dadurch und weil überall, auch in den Wörterverzeichnissen unter den Übungen, versucht wurde, gleichwertige idiomatische Übertragungen zu finden, kann das Werk sicherlich auch ndl. Studierenden der hd. Sprache von Nutzen sein. V. d. M. (Frankfurt a. M.).

An Enterlude of Welth and Helth. Eine engl. Moralität des 16. Jhd. Hrsg. von F. Holthausen. 2. verb. Auflage. Heidelberg 1922. Carl Winter. (= Engl. Textbibl., hrsg. von Joh. Hoops. 17.) XIX u. 50 Ss. 8°. M. 1.—.

Da die im Jahre 1908 als Festschrift der Universität Kiel erschienene erste Ausgabe dieses Büchleins lange vergriffen ist, entschloß ich mich zu einer Neubearbeitung, weil ich den Text bei Seminarübungen weiter zu benutzen wünschte. Derselben sind zahlreiche fremde und eigene Forschungen zugute gekommen, sodaß sowohl der vielfach verderbte Text bis auf einige Stellen gebessert, als auch die Entstehungszeit genauer bestimmt werden konnte (Anfang des 16. Jhd.). Auch verschiedene historische und lokale Anspielungen haben jetzt eine befriedigende Deutung gefunden. Die Anmerkungen erläutern alle erklärungsbedürftigen und sprachlich interessanten Stellen. F. H. (Kiel).

Guy of Warwick, nach Coplands Druck zum ersten Male herausgegeben von G. Schleich. Leipzig, Mayer u. Müller, G. m. b. H. 1923 (Palaestra 139).

Daß Copland seinerzeit die Sage von Guy of Warwick gedruckt vorlegen konnte, ist ein Beweis für ihre Volkstümlichkeit und eine Ausgabe des alten Druckes, der auf keiner der bisher uns zugänglich gemachten me. Fassungen fußt, für die Textkritik und den Einblick in das Geistesleben der Zeit kurz vor Shakespeare gleich wertvoll. Ungeachtet mancher Versehen des alten Setzers ist der Wortlaut bei Copland zuverlässig. In den Anmerkungen bin ich auf die Beziehungen zu den sonstigen me. und bisweilen auch zu den afr. Fassungen sowie auf Coplands Sprache eingegangen; zu der aus ae. glidon abzuleitenden Form he glede (:head) 4788 trage ich hier ähnliche Fälle nach: he smette (ae. smiton): he mette Lydg., Theb. 1133, (Pl.) smet Boken., Leg. IX 888, (PP.): wete (ae. wǽtan) 1032, (PP.) wrete: swete I 1088. Eine systematische Darstellung seiner Sprache ist besser an der Hand einer größeren Zahl seiner Drucke vorzunehmen. G. Schleich (Berlin).

Specimens of Tudor Translations from the Classics. With a Glossary. By O. L. Jiriczek. (German. Bibl. hrsg. von W. Streitberg, I, 3. Reihe: Lesebücher, Bd. 5.) Heidelberg, C. Winter, 1923. (X, 200 S.)

Das Buch bringt längere Proben der hauptsächlichsten Versübersetzungen des 16. Jhd.s aus der Antike: Douglas (Appendix: Octavien de St. Gelais), Surrey (App.: Piccolomini), Phaer, Stanyhurst, 'Narcissus', Golding, Turberville, Drant, Hall (und Salel), Chapman (und Spondanus), nebst den antiken Originalen. Die meisten Proben machen Texte zugänglich, die bisher entweder überhaupt nicht, oder nicht nach der hier befolgten Erstausgabe neugedruckt worden sind. Sämt-

liche Texte sind nach den Originaldrucken in diplomatarischer Treue wiedergegeben, die auch auf die Interpunktion erstreckt wurde, um für das Studium der Zeichensetzung des 16. Jhd.s verläßliche Grundlagen zu bieten. Zu Übungszwecken sind einigen Texten die orthographischen Varianten der zweiten Ausgabe (bei dem Douglasdruck die der Hss. C und E) beigefügt. Die Einleitungen bieten die wichtigsten bibliographischen und literarischen Daten in möglichster Gedrängtheit. Das Glossar (60 Spalten, ca. 1380 Artikel) setzt sich zum Ziele, auf Grund des Oxford Dictionary die großen Bedeutungsverschiedenheiten zwischen dem Englisch des 16. Jhd.s und dem modernen Sprachgebrauch kenntlich zumachen; die Beifügung der Etymologie wird für wortgeschichtliche Übungen willkommen sein. Das Buch wird sich als geeignet erweisen, in Seminaren als Grundlage zu mannigfachen Übungen auf dem Gebiete der Sprach- und Stilentwicklung des Tudor-Englischen zu dienen. O. L. J.

A Grammar Of The German Language. Designed for a practical and thoro study of the language as spoken and written to-day. By George O. Curme Professor of Germanic Philology in Northwestern University. Revised and enlarged. New York. The Macmillan Company. 1922. Large octavo. XII + 623 pages.

The first edition appeared in 1904, the revised edition in 1922. Having worked on the new edition eighteen additional years under the beneficent influence of maturer years and a wider range of observation, weaving into it his own daily growth and the new results of the investigations of other scholars, the author regards the new edition as essentially a new book, presenting a fuller treatment of the facts of the language with greater scientific precision and more convenient inner arrangement. G. O. C. (Evanston, Illinois, U. S. A.)

Otto Ritter, Vermischte Beiträge zur englischen Sprachgeschichte: Etymologie, Ortsnamenkunde, Lautlehre. Halle (Niemeyer) 1922. XI u. 219 Ss.

Der erste Abschnitt greift eine Reihe alter etymologischer Probleme auf und sucht ihnen mit Hilfe neuer Gesichtspunkte eine neue Lösung abzugewinnen. Der zweite Abschnitt behandelt über 400 schwierigere Ortsnamen aus den Grafschaften Stafford, Suffolk, Sussex, Warwick, Worcester und York; ein Anhang gibt Proben aus dem vom Verf. vorbereiteten Altenglischen Flurnamenbuch, das die Arbeit von H. Middendorff (Halle 1902) ergänzen und berichtigen soll. Im Schlußabschnitt kommen verschiedene lautgeschichtliche Probleme zur Sprache, wie die Entwicklung der ae. Formen des Zahlwortes *zehn*, der sog. Sekundärumlaut und die *a*-Brechung von germ. *i* im Ae.; auch wird die *strǣt/strēt*-Frage von neuem aufgerollt, unter eingehender methodologisch-kritischer Stellungnahme zu A. Brandls Abhandlung *Zur Geographie der ae. Dialekte.* (Berlin 1915). O. R.

Don Diego Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada contra los moriscos. Mit Einleitung und Anmerkungen zum Schulgebrauch. Herausgegeben von Privatdozent Dr. Adalbert Hämel. (Sammlung spanischer Schulausgaben, Bd. 1.) Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing, 1923. VII, 100 S.

Die „Guerra de Granada", die hiemit zum erstenmal in Deutschland erscheint, gehört zu den klassischen Werken der spanischen Literatur. Ihr Verfasser Hurtado de Mendoza, der Typ eines Renaissancemenschen vornehmster Prägung, ihr Stoff die letzten Ausläufe der jahrhundertealten Kämpfe zwischen Spaniern und Mauren auf der Halbinsel, ihr Stil strenge Objektivität gegen Freund und Feind und das Bestreben auch die psychologischen Gründe für die Ereignisse zu erforschen. Sallust und Tacitus sind Mendozas Vorbilder.

Die vorliegende Ausgabe ist in erster Linie für Schulen bestimmt. Schreibweise und Interpunktion sind deshalb modernisiert. Eine Abbildung der Stadt Granada sowie eine Karte der Provinzen Andalusien und Granada wurden beigegeben. A. Hämel (Würzburg).

Gerhard Moldenhauer, Herzog Naimes im Altfranzösischen Epos. Romanistische Arbeiten, hrsgeg. von Karl Voretzsch. IX. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1922.

Wesen und Ursprung Herzog Naimes', des angeblich „sich stets gleichen, greisen Bayernherzogs und Beraters Kaiser Karls", wird untersucht und gefunden. Naimes wird erst seit der „Karlsreise" als ausgesprochen alter Mann geschildert. Erst die Blütezeit des Heldenepos sieht ihn als erklärten Ratgeber. Eine einheitliche dichterische Auffassung seiner Gestalt besteht nicht. Die Namensform Namles ist dialektisch und zeitlich begrenzt, provenzalischer Ursprung (n Aymes) nicht unmöglich. Erst gegen Ende des 12. Jhd.s wird Naimes in Frankreich allgemein als Herr von Bayern anerkannt, während ihn in Deutschland bereits der Pfaffe Konrad als solchen verherrlicht. Wahrscheinlich noch vor dem nennt ihn ein Chronist dux Wacronum. Geschichtliche Verhältnisse, allgemein menschliche Vorstellungen, epische Darstellungsweise schufen die Gestalt. — Es ergibt sich manche z. T. neue Einsicht in die Quellengeschichte einelnzer Epen. G. M.

Neuerscheinungen.

Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Bd. XXXVII. Nr. III:

Die Eddalieder, klänglich untersucht und herausgegeben von Eduard Sievers. Leipzig, B. G. Teubner, 1923. Gr. 8°. 188 Ss.

Bangerts Auslandsbücherei. Deutscher Auslandverlag Walter Bangert, Hamburg.

Nr. 1. Großmann, Rudolf, Praktisches Lehrbuch des Spanischen unter Berücksichtigung des südamerikanischen Sprachgebrauchs. 3. verb. Aufl. 1923. 8°. VIII u. 168 Ss.

Nr. 3. Bieler, Adolf, Deutsch-Spanisches Wörterbuch der Handelskorrespondenz. 1922. 8°. 155 Ss.

Nr. 17. — —, Spanisches Lesebuch für Kaufleute. 1923. 8°. VI u. 158 Ss.

Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie, hrg. von A. Hilka. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer.

Heft 66: Sintaxi Catalana, segons los escrits en prosa de Bernat Metge (1398) per Anfós Par. 1923. 8°. XI u. 580 Ss. Grundpr. Abonnement 18 M. Einzelpr. 20 M.

Heft 73: Ladinische Wörter aus den Dolomitentälern, zusammengestellt und durch eine Sammlung von Hermes Fezzi† vermehrt von Theodor Gartner. 1923. 8°. 201 Ss. Grundpr. Abonn. 6 M. Einzelpr. 8 M.

Colección Bangert. Deutscher Auslandverlag Walter Bangert, Hamburg.

Nr. 1. Serafín Estébanez Calderón (el Solitario), Cristianos y Moriscos. 8°. 89 Ss.

Nr. 2. Juan Montalvo, Simón Bolívar. 8°. 83 Ss.

Nr. 3. Pedro Antonio de Alarcón, El Carbonero-Alcalde y otras novelas. 8°. 83 Ss.

Dacoromania, Buletinul „Muzeului Limbei Române" (Universitatea din Cluj) condus de Sextil Puşcariu Anul II 1921—1922. Cluj 1922. Institutul de Arte Grafice „Ardealul", Strada Memorandului Nr. 22. 8°. IV u. 940 Ss.

Dacoromania Anul II (1922), S. 174—214:

Al. Procopovici, Probleme vechi şi nouă. Cluj Editura Institutului de Arte grafice „Ardealul". 8°.

Deutsche Forschungen, hrsg. von Fr. Panzer und Jul. Petersen.

Heft 7: Albert Schreiber, Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach. Frankfurt a. M., Verlag von Moritz Diesterweg, 1922. 8°. XI u. 233 Ss.

Ecclesia Orans. Zur Einführung in den Geist der Liturgie, hrsg. von Dr. Ildefons Herwegen.

5. Bändchen: Die Psalmen, übersetzt und kurz erklärt von Athanasius Miller. Mit einem Anhang und den Cantica des römischen Breviers. 5.-10. Auflage (9.-18. Tausend). Freiburg i. Br. 1923. Herder u. Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung. 8°. XIV u. 545 Ss. Pr. Grundz. 6.60 M.

Freytags Sammlung fremdsprachlicher Schriftwerke.

The Lay of the Last Minstrel, a Poem by Sir Walter Scott, hrsg. von Oskar Emmerig. Mit 2 Abbildungen u. 1 Karte. 1922. Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. Wien. G. Freytag G. m. b. H. Leipzig. 8°. 189 Ss.

Handbuch des Deutschen Unterrichts an höheren Schulen, begr. von Adolf Matthias.

VI. Bd. 2. Teil: G. Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters 2. Teil: Die Mittelhochdeutsche Literatur. I. Frühmittelhochdeutsche Zeit. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 1922. Gr. 8°. XVIII u. 358 Ss.

Handbücherei für den Deutschen Unterricht, hrg. von Franz Saran.

1. Reihe. 1. Band: Franz Saran, Deutsche Heldengedichte des Mittelalters: Hildebrandslied, Waltharius, Rolandslied, König Rother, Herzog Ernst. 1922. 8°. 154 Ss. Pr. Grundz. 1.50 M.

1. Reihe. 2. Band: — —, —: Das Nibelungenlied. 1922. 8°. 135 Ss. Pr. Grundz. 1.50 M.

1. Reihe. 3. Band: — —, —: Kudrun. 1922. 8°. 96 Ss. Pr. Grundz. 0.90 M.

1. Reihe. Deutschkunde. Band 4: Goethes Gottfried von Berlichingen von Dr. Hans Schregle. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1923. Kl. 8°. 168 Ss.

Kultur und Sprache. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Bd. I: Walter F. Schirmer, Der englische Roman der neuesten Zeit. 1923. 8°. 80 Ss.

Bd. II: Gudmund Schütte, Dänisches Heidentum. Mit 26 Abbild. 1923. 8°. 154 Ss.

Language & Literature Series. General Editor C. T. Onions.

Anglo-Norman Language and Literature by Johan Vising, London. Oxdord University Press, Humphrey Milford. 1923. 8°. 111 Ss.

Mannus-Bibliothek, hrsg. von G. Kossinna.

Nr. 31: Georg Wilke, Die Religion der Indogermanen in archäologischer Betrachtung. Mit 278 Abbildungen im Text. Leipzig, Verlag von Curt Kabitzsch, 1923. 8°. 254 Ss. Pr. Grundz. 7 M.

Märchen der Weltliteratur, Die, Hrg. von Friedrich v. d. Leyen und Paul Zaunert. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena.

Isländische Volksmärchen, übersetzt von Hans und Ida Naumann 1923. 8°. XVI. u. 317 Ss.

Natur und Geisteswelt, Aus, Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin.

782. Band. Die altnordische Literatur von Gustav Neckel. 1923. 8°. 119 Ss.

Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herg. von Alois Brandl und Gustav Roethe.

Band 139. Guy of Warwick, Nach Coplands Druck zum ersten Male herg. von Gustav Schleich. Leipzig, Mayer u. Müller, G. m. b. H., 1923. 8°. VI u. 274 Ss. Grundpr. 7 M.

Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde von O. Schrader. Zweite, verm. und umgearb. Auflage, nach des Verfassers Tode herg. von A. Nehring.

I. Band (Aal—Cytisus) 1917—1923. Lex. 8°. 672 Ss. Grundpr. 35.80 M.

II. Band 1. Lieferung (Lab—Nuss). 1923. Lex. 8°. 113 Ss. Grundpr. 4.60 M. Walter de Gruyter u. Co., Berlin u. Leipzig.

Romanische Bücherei.

Band I. Das Rolandslied. Abdruck der Oxforder Handschrift in lesbarer Gestalt nebst den wichtigsten Besserungsvorschlägen der bisherigen Herausgeber, besorgt von Eugen Lerch. München, Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, 1923. 8°. 173 Ss. Grundpr. 2 M.

Sammlung Göschen. Berlin u. Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co.

Nr. 727. Althochdeutsche Grammatik von Hans Naumann. 2. verb. Aufl. 1923. 8°. 159 Ss.

Sammlung Kösel.

Nr. 97. Einführung in das mittelalterliche Schrifttum von Dr. Arthur Bauckner. Verlag Josef Kösel u. Friedrich Pustet. Kommandit-Gesellschaft München. Verlagsabteilung Kempten. 1923. 8°. X u. 174 Ss.

Sammlung Romanischer Elementar- und Handbücher, hrsg. von W. Meyer-Lübke. V. Reihe: Untersuchungen und Texte. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

4. Hauptfragen der Romanistik. Festschrift für Philipp August Becker zum 1. Juni 1922. 1922. 8°. XXVII u. 322 Ss.

5. Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Voßler zum 6. September 1922, hrsg. von Victor Klemperer und Eugen Lerch. 1922. 8°. XIII u. 288 Ss.

Sammlung spanischer Schulausgaben, herg. von Prof. G. Haack in Hamburg.

Band 1. Don Diego Hustado de Mendoza's Guerra de Granada contra los moriscos. Mit Einleitung und Anmerkungen zum Schulgebrauch herg. von Ad. Hämel. Mit einer Abbildung und einer Karte. Bielefeld u. Leipzig 1923. Verlag von Velhagen und Klasing. 8°. VII u. 100 Ss. Dazu ein Wörterbuch 8°. 18 Ss.

Studien- und Berufsführer.

Band 4. Deutsche Sprache und Literatur von Hermann Ammon. C. Dünnhaupt Verlag, Dessau 1923. 8°. VIII u. 140 Ss.

Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen, hrsg. von H. Lietzmann. Bonn, A. Marcus u. E. Webers Verlag.

73: Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen, zusammengestellt von Albert Leitzmann. Mit 3 Abbildungen. 2. Aufl. Bonn 1923. 8°. 60 Ss. Pr. Grundz. 0,45 M.

144: Die deutschen Lieder der Carmina Burana. Nach der Handschrift Clm. 4660 der Staatsbibliothek München, hrsg. von Friedrich Lüers. 1922. 8°. 34 Ss.

Thule, Altnordische Dichtung und Prosa. Hrsg. von Felix Niedner.

16. Band: Snorris Königsbuch (Heimskringla), 3. Band. Mit einer Übersichtskarte. Übertragen von Felix Niedner. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1923. 8°. 394 Ss. Pr. geh. 8 M.

Büchner, Georg, Sämtliche Werke und Briefe. (Auf Grund des handschriftlichen Nachlasses herg. von Fritz Bergemann.) Leipzig MDCCCCII. Im Inselverlag. Kl. 8°. 834 Ss.

Fernau, Helene, Der Monolog bei Hans Sachs. Jena, Frommannsche Buchhandlung (Walter Biedermann), 1923. 8°. 76 Ss. Grundpr. 1 M.

Hauffen, Adolf, Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. 2. Band. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter u. Co. Berlin u. Leipzig 1922. 8°. 429 Ss.

Heusler, Andreas, Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos dargestellt. 2. umgearbeitete Auflage. 1922. Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus. Dortmund. 8°. 326 Ss.

Huber-Bindschedler, Berta, Die Motivierung in den Dramen von J. M. R. Lenz. Ein Beitrag zur Psychologie Lenzens. Dissertation. Zürich 1922. 8°. 157 Ss.

Jensen, Hans, Neudänische Syntax. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1923. 8°. 183 Ss.

Deutsches Lesebuch, hrsg. von Hugo von Hofmannsthal. I. Teil. Verlag der Bremer Presse. München. 8°. XIV u. 208 Ss.

Meer, M. J. van der, Grammatik der neuniederländischen Gemeinsprache (Het algemeen beschaafd). Mit Übungen und Lesestücken von Marie Ramondt. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1923. 8°. XIV u. 178 Ss.

Mackensen, Lutz, Der singende Knochen. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenforschung. (F. F. Communications Nr. 49.) Helsinki 1923, Academia Scientiarum Fennica. 8°. VI u. 174 Ss.

Meillet, A., Caractères généraux des langues Germaniques. Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée. Librairie Hachette. Paris. 8°. XVI u. 226 Ss.

Murner, Thomas, Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit, herg. von Gustav Bebermeyer. (Kritische Gesamtausgaben Elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformationszeit, veröffentlicht vom Wissenschaftlichen Institut der Elsaß-Lothringer im Reich: Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke. Band IV.) 1923. Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig. 8°. VIII u. 205 Ss.

Nörrenberg, Erich, Das westfälische Diminutivum und verwandte Erscheinungen mit besonderer Berücksichtigung der Mundarten des Kreises Iserlohn. Dissertation. Kiel 1922.

Östergren, Olof, Nusvensk Ordbok. Häft. 19 (Fysiljera—Följesfolk sp. 609—704). Wahlström & Widstrand, Stockholm. 8°. Pris 1 Kr.

Rutgers, H. W., Bemerkungen über das Verhältnis von Märchen und Sage, mit besonderer Rücksicht auf die Sigfridsagen. Dissertation Groningen. 1923. Bij J. B. Wolters' U. M. — Groningen, Den Haag. 8°. 90 Ss.

Zinkernagel, Franz, Goethes Ur-Meister und der Typusgedanke. Eine Akademische Rede. 1922. Verlag Seldwyla. Zürich. 8°. 30 Ss.

Boer, C. de, Essais de syntaxe française moderne I. P. Noordhoff. 1922. Groningen. 8°. 132 Ss. f. 2.25.

Hatzfeld, Helmut, Führer durch die literarischen Meisterwerke der Romanen I. Meisterwerke der Italienischen Literatur. München, Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, 1923. 8°. 196 Ss. Grundpr. 4.50 M.

Morf, Heinrich, Aus Dichtung und Sprache der Romanen. Vorträge und Skizzen. Dritte Reihe. Herg. von Eva Seifert. Berlin u. Leipzig 1922. Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co. 8°. VIII u. 421 Ss. Grundpr. 5.50 M.

Rüegg, August, Dantes Divina Commedia. Eine Gedenk-Rede. Freiburg i. Br. 1922. Herder u. Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung. 8°. 120 Ss.

Sparnaay, H., Verschmelzung legendarischer und weltlicher Motive in der Poesie des Mittelalters (Die Gregorsage. Die Gralsage. Die Verarbeitung der verschiedenen Elemente). Groningen. Im Verlag von P. Noordhoff. 1922. 8°. 155 Ss. Pr. F. 3.25.

Leitaufsätze.

15.

Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie.

Von Dr. **Leo Spitzer**,
a. o. Professor der roman. Philologie an der Universität **Bonn**.

I.

Es ist eine vielleicht zu bemängelnde, aber nicht zu leugnende Tatsache, daß unser deutscher Prosastil — wie so viele Erscheinungen unserer Kultur, z. B. die Baukunst — im Zeichen des Eklektizismus steht: wir sondern nicht mehr strenge Prosa- und dichterischen Stil; wir sondern nicht mehr literarischen Stil und die Ausdrucksformen mündlicher Rede; wir sondern nicht mehr Schriftsprache und Dialekt. Diese letztere Eigentümlichkeit, die offenbar mit der zweitangeführten eng zusammenhängt, sei hier an einem besonders auffälligen Beispiel, am Prosastil Alfred Kerrs aufgezeigt. Es handelt sich mir natürlich nur um die bewußte Sprachmischung, nicht um jene unbewußte, die Elemente des gewohnten Umgangsdialektes des Schriftstellers von selbst in seine Rede einfließen läßt, um die Sprachmengerei als stilistisches Element, als Charakterisierungsmittel, nicht um die gewissermaßen mit jeder Sprache mitgegebene, biologisch bedingte, die Schuchardt so schön ins Licht gesetzt hat. Die bewußte Absichtlichkeit der Verwendung dialektischer oder anderssprachlicher Zitate zu Zwecken der Charakterisierung hat sehr viel mit Nachahmung, oft Karikatur der dargestellten Personen und Zustände zu tun. Es ist klar, daß sie aus der gesprochenen Sprache in die geschriebene Literatur eindringt; man ahmt ja alle Augenblicke im täglichen Leben, bald ironisch, bald auch ohne satirische Spitze, die Rede der Nebenmenschen nach, und so ist die bewußte Nachahmung der Redeart der dargestellten Personen in der Literatur nur eine Begleiterscheinung von deren realistischen oder impressionistischen Strömungen: aus dem Drama, das etwa einen Schlesier, einen Bayern auftreten läßt, dringt die Dialektrede in die Belletristik. Aber auch diese Verwendung der Dialektrede soll nicht ihrer ganzen Ausdehnung nach besprochen werden, sondern nur insofern, als die Dialektismen sich in die schriftsprachliche Prosa des Autors einmischen und mit ihr organisch und syntaktisch im Satze oder Absatze verbunden sind. Man wird aus einigen Beispielen erkennen, welche neuen Möglichkeiten der stili-

stischen Charakteristik damit unserem deutschen Stil erschlossen sind. Ich hätte auch andere Schriftsteller deutscher Zunge, etwa Rudolf Presber, Hermann Bahr, Max Harden, Karl Kraus für diese nachahmenden Zitate aus anderen Sprachsystemen heranziehen können, beschränke mich aber auf den einen Schriftsteller Kerr, um aus seiner individuellen, stilistischen Veranlagung diese stilistische Besonderheit zu erklären. Ich enthalte mich im allgemeinen der Wertung der manchem vielleicht allzu maniriert oder affektiert klingenden Technik Kerrs, begnüge mich vorerst mit der wissenschaftlichen Feststellung dessen, was ist, und bemerke gegenüber den Lesern, die Kerrs Stil als „Stillosigkeit", „Stilanarchismus", daher nicht würdig wissenschaftlicher Behandlung bezeichnen wollten, daß wir ja Stilverirrungen vergangener Sprachperioden auch studieren, daß ferner die individuellen Wagnisse des „überimpressionistischen Stils" (Sörgel, *Dichtung und Dichter der Zeit* S. 210[1]) doch nur möglich waren, weil ihnen die naturalistische Literaturströmung entgegenkam. (Ich zitiere fast nur zwei Bände aus Kerrs gesammelten Schriften, die Reisebilder „Die Welt im Licht" I und II, Fischer 1920, weil seine Eigenheiten in allen seinen Schriften wiederkehren, bei einer stilistischen Persönlichkeit wiederkehren müssen[2].)

Vor allem die phonetische Charakteristik!

> I. 8. (Ich lebte auf einer Frieseninsel mit) raren, „ßtillen", feinen, nordwestdeutschen Gestalten — urbäurischen Bauern.

Durch die Wiedergabe der Aussprache des Wortes „still", wie sie bei den friesischen Bauern üblich ist, hat uns Kerr sofort in medios homines hineingesetzt: sie sind nicht bloß still im allgemeinen, sondern still auf ihre Weise, so still, wie nur still sein kann, wer still nicht [štill][3], sondern [still] ausspricht. Es hat also eine Art Identifikation einer von diesen Menschen gebrauchten Sprachform mit dem Wesen dieser Menschen stattgefunden. Wenn nun auch diese Spiegelung des Psychologischen im Sprachlichen ursprünglich und primär nicht immer besteht, so pflegen wir sie doch im Leben stets anzunehmen oder mindestens die Untrennbarkeit der assosiativ verknüpften Wahrnehmungen (der sprachlichen und der psychologischen) naiv vorauszusetzen. Der Friese spricht [still] und er ist still, daher ist sein Wort [still] der Exponent seines Wesens. Man muß gestehen, daß die Wort- und Energieersparnis dem Leser ein Lustgefühl verursacht. Im erwähnten Fall

---

[1] Derselbe fällt über Kerr das Urteil: „Man mag über seine oft burlesken Einfälle, über eine Stilwendung lachen, sie ablehnen: — man hat einen ewigen Gedächtniseindruck."

[2] Man sollte erwarten, die Landschaftsschilderungen enthielten weniger Nachbildung menschlicher Rede als die Theaterkritiken. Das Gegenteil trifft zu: Kerr sieht überall den sprechenden, handelnden Menschen als Helden der Natur und sieht Drama in die Natur hinein. Diese Beobachtung war der methodische Grund für die Bevorzugung der Reisebilder.

[3] Die eckigen Klammern deuten phonetische Schreibung an.

schrieb Kerr Anführungszeichen, die uns darauf stoßen, daß nun eine besondere Wortform, etwas sprachlich und inhaltlich Exotisches folge. War einmal dieser exotische Effekt des „ßtillen“ überwunden, so konnte die unsanfte Aufrüttelung der Aufmerksamkeit des Lesers unterbleiben. Und so schreibt er denn

> I. 15 von der „feinen, schwebenden Sßprache dieses herrlichen Menschen“, 18 „ein herrlicher, ßtiller, umsungener und lustiger Mensch“, 248 „Das Herz schmunzelt, sobald es diesen Sßtimmklang hört.“

Wie weit dieses Assoziieren von [still] mit „fein“ oder dergleichen beim Schriftsteller ständig geworden ist, ersieht man eben aus der Paarung mit Epitheta derselben stilistischen Kategorie. Wir haben es mit Nachahmung gehörter Rede zu tun, die aber, eben in Erinnerung an diese und um sie besonders treu hervorzuzaubern, in den Text des Schriftstellers hinüberdringt und gerade durch das Abrücken der Sprech- von der Schreibsprache diese belebt; brauchte es noch eines Beweises, so käme folgende Stelle in Betracht:

> II. 335. Er sagt: „Ich öffne am äußersten Ende des Netzes einen klaainen Sßpalt, lange mit der Hand hinein und nehme aaine Ente heraus. . . . Und dann“ (fügt er freundlich zu, mit jener flüsternden Zartheit im Sßprechen, welche die Nordwestdeutschen an der Waterkante haben). . . .

Aus dem wörtlichen Zitat überträgt sich das „ß“ in den Bericht — eine Art weiterwirkenden Antriebs, in den phonetischen Gewohnheiten der dargestellten Figur fortzufahren, der auch noch auf den Darsteller Macht hat, zugleich ein Mittel, um die „flüsternde Zartheit“ norddeutschen Sprechens gleich an diesem Worte wie an einem Schibboleth (oder Sßibboleth!) zu exemplifizieren. Das „Sßprechen“ ist Darstellung und Nachahmung zugleich. Es entstammt der Unfähigkeit des Schriftstellers, seine Gehörseindrücke vollkommen originalgetreu darzustellen; er muß zur Erzeugung des Lautes greifen — ganz so etwa wie man eine genaue Spezies eines Duftes nicht vorzaubern, sondern sie durch Nennung des erzeugenden Stoffes nur nacherzeugen kann (etwa *peau d'Espagne*) — also impressionistische Technik.

Ganz ähnlich das Übergreifen der Lautung des Zitates in den Bericht des Schriftstellers.

> I. 69. Ich lache, die Mädelchen mit; und eine spricht in einem Gemeng von Hoch und Platt: „Hei [ein Ziegenbock] will ßpiel'n.“ Er ßpielte, bis ein Loch in meiner Weste war.

Das „er ßpielte“ soll vielleicht auch den engen Anschluß des Berichteten an den Mädchenausspruch herbeiführen; die Klangidentität soll die Deckung beider Handlungen veranschaulichen, in Worte aufgelöst: Das Mädchen sagt, der Ziegenbock wolle spielen — und das tat er denn auch entsprechend diesem Worte so gründlich, bis . . . Der Ziegenbock scheint — die Parodie will es — die Sprache des Mädchens zu verstehen, er ist gewissermaßen auch ein ß-Sprecher!

Die mundartliche Aussprache eines Wortes gibt diesem und damit dem ausgedrückten Inhalt mehr Realität als das schriftsprachliche Wort, das einer Art algebraischem x, einem „Rechenpfennig“ (das hat Goethe schon gefühlt) gleicht; da alle Komik von kräftiger Realität lebt, so muß diese Art der Belebung des toten Wortes, seine regionale Festnagelung, der komischen Darstellung besonders erwünscht sein.

An Menschen Bemerktes pflegt man oft auf die sie umgebenden Dinge und Wesen zu übertragen. Es liegt daher für den Schriftsteller nahe, auch den Dingen und Wesen die Dialekteigenheiten ihrer Beherrscher, der Menschen, anzudichten. Noch wenig Wagnis ist dabei, wenn er die an den Sachsen beobachtete (abstrakte) Eigenschaft — sächseln läßt.

> I. 99. Die furchtbare Gemütlichkeit des Sachsen hat allzu Vertrauliches, Komisch-Enges, laatscht in Filzpantoffeln.
> Nun aber: I, 73. Es gibt runde, dralle, helle [. . . .] Säulen auf breiten, wohlhäbigen, freundlich mäklenborgischen Stufen.

Die Stufen sind damit vermenschlicht, oder das „Mäklenborgische“ ist zur alles durchdringenden und umgebenden Substanz erweitert, wobei es nahe liegt, den Begriff des Mecklenburgischen äußerlich nach dem Klang des Wortes in der Sprache seiner Sprecher auszustatten: seine Sprecher sind breit, wohlhäbig, freundlich — und sie sprechen offenes „ä“ und o statt u: daher sind wieder diese beiden Lauterscheinungen Symbole des Breiten, Wohlhäbigen, Freundlichen.

Auch die Tiere ziehen von den Menschen an: vgl. oben den Ziegenbock und ferner:

> I, 67. Mit etlichen [Quallen] macht man sogenannte Intelligenzversuche; setzt sie ins Wasser an eine klare Stelle, läßt sie schwimmen, stellt ihrer Schwimmrichtung dann die Hand entgegen. Weicht sie aus, die Qualle, so ist sie intelligent. Schwimmt sie auf die Hand los bis zur Berührung, so ist sie doof.

Der Schriftsteller macht sich über die Taxierungen und Beurteilungen tierischer Intelligenz durch den Menschen lustig, der nach seinen Prüfungsmaßstäben prüft, und übersteigert die anthropomorphe Ausdrucksweise von der „Intelligenz der Tiere“, indem er als Gegensatz das Mundartwort „doof“ setzt, das mit seiner kräftig regionalen, lokalhumoristischen Note zum Lachen reizt. Ganz ähnlich derselbe anthropomorphe Gebrauch des Dialektwortes dort, wo einer neugeborenen Ziege menschlicher Wissensdurst, diesmal vom Schriftsteller, unterlegt wird:

> I, 5. In der Nachbarschaft ist eine vierzehntägige Ziege Spielzeug! Und kaum „gesandt in diese Welt des Müssens“ bewährte sie, ohne Erfahrungen, viel Zudringlichkeit. Rannte hinter jedem her, stürzte dumpf und doof auf jeden zu, trabte treuherzig, unschuldsvoll, wissenslüstern los, wollte von jedem etwas.
>
> Nicht nur Futter: sondern wollte wissen, was es für eine Bewandtnis mit dem Hiersein hat.
>
> Dumpf und dumpf und doof und doll.

So trägt denn das Dialektwort oft dazu bei, das Dargestellte zu verbesondern und es an einen bestimmten Ort zu knüpfen. Kerr kehrt aus Lourdes nach Berlin zurück, er ist voll von den dort empfangenen Eindrücken über angebliche Wunderheilungen, er hat mit einem französischen Geistlichen über die Wunder lange diskutiert:

> Auf dem Flugfeld sieht man am folgenden Tage ein Automobil durch die Lüfte schweben, fliegen, gleiten. Zum ersten Mal (September 1909).
>
> Dies ist ein „vanimftiges" Wunder.
>
> Trotzdem erfand man es leider nicht an der Spree.

Das „vanimftig" ist mehr als ein bloßes „vernünftig". Es verankert den Rationalismus im märkischen Boden, im Berliner Straßenpflaster. Der Berliner versteht nach Kerr nur „Vernünftiges", daher stellt sich im Nachklang zu den Lourdes-Erlebnissen das Wort, das sie wertet, in berlinischer Lautgebung dar. Kerr hat sich damit das ihn umgebende Berlinertum von der Brust losgeredet, erweckt aber in uns den Gedanken, daß seine Opposition gegen das französische Marienwunder selbst Berlinismus ist — wo doch das „Wunder" der Luftschiffahrt gerade von Frankreich gekommen ist. Das Wort „vanimftig" wird zum Exponenten einer Weltanschauung. Es stellt sich gleichsam als Doublette neben „vernünftig", und der Wortschatz der Sprache läßt sich so durch derartige regionale Varianten beliebig vervielfältigen. Man könnte die kardinale Stimmungsänderung, die derlei oft minimale, dialektische Lautveränderungen hervorrufen, mit den Fis- und Mollzeichen vergleichen, die ebenfalls die Stimmung eines Musikstückes vollkommen verändern können[1].

Die starke evokative Kraft des Wortes kann einen vollkommenen Stimmungsumschwung hervorrufen. Kerr versteht es mit Heinescher Virtuosität, ein Idyll durch die Wahl eines sehr präzisen und wirklichkeitsangesteckten Dialektwortes uns zu vergiften: der ironische Knacks der romantischen Ironie kann in diesen Fällen eben deshalb so deutlich verspürt werden, weil das Dialektwort augenblicklich die Stimmung verscheucht.

> I, 89. Schweigend und schön steht das Schloß im Abendglanz, jeder Bewohner des holden Nests kann im Park bis zu seiner Freitreppe herumspazieren — aber zu dieser Zeit, wo die Sonne sinkt, ist niemand da, nur eine Hofdame eilt ein bißchen atemlos unter den Riesenbäumen entlang, rafft die Schleppe, trippelt die Stufen empor . . . und in der zurückgezogenen Ecke drüben funkeln Traumpflanzen, einem fernen Frühling entwischt, und man nennt diesen Teil die Orankscherie; auch kurzweg die Menascherie. Oben befiehlt die Hofdame den Thee.

---

[1] Ich führe noch ein Beispiel aus meiner Erfahrung an: in einem Hugo-Wolf-Lied kommt der Flußname Tajo vor. Eine befreundete Liedersängerin befragte mich über meine Meinung, ob sie [tajo] oder auf spanische Art [taχo] singen solle. Wir kamen überein, daß die „exotische" spanische Aussprache das Lied „spanischer" mache.

Wir befinden uns in der vornehmen sinnierenden Abgeschiedenheit eines aus verklungenen Zeiten erhaltenen Traumschlosses — da patscht die Aussprache „Orankscherie“ und „Menascherie“ (letzteres auch lexikalisch wirksam!) in das Idyll — und zerstört es.

> II, 123. Der Himmel war bald blau, bald weißgrau; blickte hinab auf das gelbgraue Donauwasser mit einem Anflug von träger Ruhe. Träg: dies ist das Wort. Die Landschaft ist lange Strecken hindurch träg, träg, träg. Ruhig, gleichgültig, schwer.
>
> Doch es kommt wieder Leben — stehn wieder Schweinchen am Ufer, grunzen bassama teremtete.

Obwohl hier ein ungarischer, also fremdsprachiger Fluch die Trägheit der Landschaft aufmischt, so ist die Wirkung doch dieselbe: das „bassama teremtete“ bindet uns wieder an ungarische Landschaft, wobei die Tiere nur sungen, was sie die Alten, die Menschen, lehrten. Man könnte allerdings annehmen, das Idyll werde schon durch das Auftreten der Schweine, nicht nur ihr Grunzen auf Ungarisch gestört — aber die Schweine an sich fügen sich ja bestens in das träge Milieu ein.

Die Dialektwendung erzeugt vielleicht manchmal ein Milieu, das dem Autor streng genommen zu evozieren nicht lieb wäre.

> II, 189. Drunten liegt das Tal Josaphat . . . Stätte des Weltgerichts. Die Posaune wird schallen. Jesus wird hier sitzen, auf der anderen Seite Mohammed, — für die Toten, je nach der Konfession; denn a Ordnung muß sein.

„a Ordnung muß sein“ — man denkt da an österreichische, bürokratisch geregelte Unordnung oder durch Protektion gemilderte Schlamperei — was haben diese Vorstellungen mit dem letzten Gericht im Tal des Schreckens zu tun? Und doch will der Autor, zwar nicht Österreich, aber die „österreichische Wirtschaft“ evozieren; selbst die Toten erleben Kompetenzstreitigkeiten um ihre Seele — zwischen Jesus und Mohammed. Die Wirkung des Ausgleitens einer so erhaben vom Jenseitsdunkel umdüsterten Stimmung ins Gewollt-Triviale ist wiederum der „Knacks“ oder Stimmungsbruch.

Ist hier ein Kontrast zwischen Inhalt und (dialektgefärbter) Form zu beobachten, so kann ein andermal ein solcher zwischen Inhalt der dialektgefärbten Rede und ausgedrücktem Tun vorliegen: dann verschärft der Dialekt nur den psychologischen Eindruck, den die Rede macht, und steht zu den Taten, die sie begleiten, im Gegensatz: ich setze eine schon angeführte Stelle in extenso her:

> II, 335. Er (ein Entenfischer) sagt: „Ich öffne am äußersten Ende des Netzes einen klaainen Sßpalt, lange mit der Hand hinein, und nehme aaine Ente heraus. . . . Und dann“ (fügt er freundlich zu, mit jener flüsternden Zartheit im Sßprechen, welche die Nordwestdeutschen an der Waterkante haben) „und dann werf' ich das Tier nur mal eben so'n beten um meine Hand herum, daß es die Wirbelsäule bricht.“
>
> Er sagt dann: „Sie sind maaistens glaaich doot, man muß es nur verßtehen.“
>
> Wieviel tötet er hintereinander bei günstigem Fang? Er sagt freundlich und zart: „Manksmal über hundert Ssstück hintereinander.“

Man denke sich die mundartlichen Eigentümlichkeiten aus der Rede des Fischers weg und der Gegensatz zwischen mörderischem Tun und zarter Rede würde abgeschwächt: „Wilde Enten! wilde Gänse! Sanfte Menschen!“ — mit diesem Ausruf schließt der Abschnitt — wobei der Schriftsteller das Umgekehrte meint: Sanfte Tiere, aber sanfttuende, in Wirklichkeit Böses tuende Menschen!

Ein besonders wirksames Stilmittel bildet die mundartliche Lautgebung dort, wo der Autor echt naturalistisch-wissenschaftlich den Bericht über eine Rede durch Dialektismen „authentisch“ färben kann. Es ist ja eine Tatsache, daß uns Mitteleuropäern die „indirekte Rede“, die bei den Alten so beliebt war (seitenlange abhängige Infinitive und Konjunktive!), nicht mehr behagt, daß wir also im Deutschen die abhängigen Konjunktive womöglich zu beseitigen trachten und lebensvollere Formen wählen, entweder direkte Rede oder das, was Bally „style indirect libre“, Lorck „erlebte Rede“, ich „pseudo-objektive“ Rede nannte; Elias Herdin, „Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch“ Upsala 1905, hat hierüber zuerst, wenngleich ohne diese Namen, ausführlich gehandelt. Bei Herdin finden wir z. B. Beispiele wie S. 32: „Mit wilden Worten schalt er auf das ‘barbarische Gesindel, das nun wieder die Herrschaft in der Stadt führe’. — Was solle er denn noch auf Erden? . . . Und seine Kinder? daß Gott erbarm’! sie würden froh sein, den alten Griesgram los zu sein.“ Das „daß Gott erbarm’“ ist offenbar aus der direkten Rede in den Bericht übernommen — es bildet eine Nachahmung der gesprochenen Rede, die deren Tonfall, das Affektische, das Nicht-Buchmäßige wiederspiegeln soll — diese angeblich indirekte Rede ist also pseudo-objektiv. Mit dem wie gesprochenen „daß Gott erbarm’“ vergleiche ich nun die folgenden Dialektismen in der Wiedergabe gehörter Reden bei Kerr:

> I, 97. (Eine pommersche Bäckersfrau) erzählt von der großen Sturmflut, die alles kaputt geschlagen — aber sie schnakt nur in der Absicht, jemand zum Reden zu bringen. Erzählt auf Deubel komm ’raus, damit der andere was lauten läßt. Schlau sind sie hier, in aller Biederkeit. Tja —
>
> Und wie der Prahm weggeschwommen ist; mit dem Riesengewicht; einen Kilometer weit, gehoben, getragen, als ob das nichts wäre. Schrecklich viel zerstört. Ziegel von den Häusern geflogen, als wäre mit Kanonen in die Dächer geschossen. Tja —
>
> Dabei will sie durchaus wissen, wer man ist. Wenn das Wasser noch ein paar Meter stieg, da wären hier sämtliche Ortschaften kaputt, zerstört, untergegangen — bis Peenemünde. Sogar mit Ueckeritz, Koserow, Zempin! Tja — ein schöner Tag heute; das erste Mal, daß die Sonne so recht voll und warm und schööin herauskommt.
>
> Beim Weggehen sagt sie „Adjüs“, — ungesättigt.

Hier sind Bericht (besonders als Einrahmung: „Erzählt von der großen Sturmflut. . . . Dabei will sie wissen . . . . Beim Weggehen sagt sie . . .“), persönliche Gefühlsäußerungen des Berichterstatters („Schlau

sind sie hier . . .“), Nachahmung der Sprechweise in Syntax („Schrecklich viel zerstört“ „Sogar mit Ueckeritz . . .“) wie in Lautgebung („schööin“) — und Vieldeutiges, das dem Schriftsteller oder der Sprecherin angehören kann, ineinander geschweißt: wem gehört das erste „Tja!“ an? — gerade diese Unsicherheit der Interpretation bildet das Reizvolle der Ausdrucksweise. Das „*schööin*“ aber, um dessentwillen ich die Stelle hier bespreche, steht als pseudo-objektives Beimengsel auf einer Stufe mit dem „*Tja*“ an zweiter Stelle (sicher von der Bäuerin gesprochen) oder dem „schöner Tag *heute*“.

Wie die Trennungsnähte zwischen direkter, indirekter und pseudoobjektiver Rede launenhaft und wenig haltbar sind (vgl. hierüber meinen Artikel über „pseudoobjektive Motivierung“ Ztschr. f. frz. Spr. 1922), zeigt folgende Stelle:

> I, 117. Der Alte sprach mit hallender Stimme zu dem Buberl, es müsse vor dem Aufsteigen a bisl was Feierlich's zu die Leut' sagen, etwa: „Verehrtes Publikum!“ — dass s' schön aufpassen. Der Bub gab sich den Anschein und begann: „Verehrtes Publikum!“ Die Sterne bogen sich . . .

„Der Alte — wir sind bei einer Zirkusvorstellung — sprach mit hallender Stimme“, darauf würde man etwa eine Ansprache im Stile von „Des Sängers Fluch“ erwarten, es kommt aber eine indirekte Rede, weil sie ja ein Aparte, eine halblaut und zum Schein nicht für die ganze Öffentlichkeit bestimmte Rede ist: das „Verehrtes Publikum“, das den offiziellen Anfang („a bisl was Feierlich's“) darstellt, wird für die direkte Rede aufgespart. Um aber den Gegensatz zwischen der feierlichen Ansprache und dem Aparte, das über diese handelt, stärker zu spannen, kommt es zu den pseudoobjektiven (oder subjektiven) Dialektismen.

> I, 132. Die strotzende Dreißigerin, sie geht schon auf die Vierzig, erzählt — ohne es zu wollen: Ich halt' sie fest.
>
> Im G'schäft geht es nimmer wie zuvor. Sind keine Gesellen da. Der Mann muß alles selber machen. Die Landwirtschaft und das Vieh wollen auch besorgt sein! Um die zwei Buben kann man sich gar nicht mehr kümmern. Beide sind in ein Inschtitut gegeben . . .

G'schäft, *Inschtitut* stehen wieder auf einer Stufe mit der syntaktischen Wendung *Sind keine Gesellen da.* Hier wirkt die präsentische Form in der Richtung, daß die Behauptungen der Frau zugleich wie allgemein oder vom Schriftsteller gebilligte wirken. Die der Frau allein angehörigen *G'schäft*, *Inschtitut* beseitigen wieder den allzu objektiven Eindruck und laden die Verantwortlichkeit für das Gesagte auf die (Dialekt-)Sprecherin ab. So hat diese Stiltechnik den großen Vorteil, sich in ein objektiv-subjektives Zwielicht hüllen zu können.

Wollen wir im Druck in solchen Stellen mit Sprachmengerei das „Figurensprachliche“ vom „Autorsprachlichen“ — man gestatte mir

der Kürze halber diese Neubildungen — sondern, so käme folgendes Bild heraus (Das Berichtete drucke ich kursiv):

> II, 25. *Sie versicherte meiner Mutter, trotz aller Schönheit des Landes* [am Gardasee] *habe sie Verlangen*, unaufhörlich nach Innsbruck. *Sie liebe die Italiener nicht — obwohl ihr Mann*, alles, was wahr ist, *sie gut behandle. Sie wolle nicht klagen.* G'sund *seien sie auch alle zwei*, Gott sei Dank.
>
> *Dann erzählte sie* Mordgeschichten, *von der verstorbenen Mutter des Manns.* Eine alte, eine richtige Italienerin! Ausg'standen *habe sie von ihr. Die Alte besaß ein großes* Gaschthaus, *betrank sich jeden Abend, gab der Schwiegertochter nichts zu essen, und einmal* hat *sie die junge Frau vor zweihundert Gästen* z'sammeng'schumpfen und ihr eine Watschen 'geben.
>
> I, 126/7. *Von der Frau K. . . . erfuhr ich beim ersten Ansehn ihrer Wohnung die halbe Lebensgeschichte — — — —*
>
> Geschieden? Ja. Die Seitensprüng *hätt'* sie ihm nachgesehen. Doch er verbrachte das Geld! Roh war er nicht. Im Gegenteil. „A liaber Mensch; a guater Mensch". Nur wenn er zweihundert Markl'n *mitnahm*, hat er am nächsten Morgen drei Pfennig in der Tasch g'habt.
>
> Die ganze Stadt ist auf ihrer Seite g'standen. *Im Scheidungsprozeß gab sie freiwillig achttausend*, damit's in Frieden g'schehen soll.

Oft ist ein Wort beiden, Bericht und pseudo-objektiver Rede, zuzurechnen. „hätt'" ist als Verbalform berichtend, aber die Elision des *-e* weist die Form der Sprache der sprechenden Figur zu; es ist also eine syntaktische Form, die der Autor gebraucht, in der Lautform verwendet, die die Sprecherin gebraucht *hätte*, falls sie sie angewendet hätte — ein sonderbares und unentwirrbares Gemisch, eine Als-ob-Form, eine Art „Ansteckung" der Autorsprache durch die Figurensprache.

Diese „Ansteckung" (in etwas anderem Sinne gebraucht als *contagion* bei Bréal) ist uns aus dem täglichen Leben wohlbekannt. Zwei verschiedene Dialekte sprechende Redner passen sich einander an, indem sie voneinander (natürlich je nach dem Grad der geistigen und sprachlichen Anpassungswilligkeit, dem gegenseitigen Kulturniveau usw.) „annehmen"[1]. Ein Schriftsteller wie Kerr, der sprachlich ungemein beeinflußbar ist, hat an dieser sprachlichen Ansteckung besonders zu leiden; wir kennen ja aus dem täglichen Umgang Menschen (nicht nur aus Schauspielerkreisen), die nie sie selbst sind, sondern

[1] Auch beim schriftlichen Verkehr kommt derlei vor: Ein spanischer Gelehrter, der mich nicht persönlich, nur aus meinen deutsch geschriebenen Arbeiten kennt, schreibt mir: „Como las tiradas a parte son de cuenta del autor, no podremos ofrecerlos a los alemanes: 25 tiradas costarian ungefähr 100 ò 150 000 Mark!" Mit der Vorstellung des deutschen Korrespondenten und des auf Deutsche bezüglichen Satzinhaltes ist auch die deutsche Sprachform gegeben (*ungefähr*). In derselben Karte steht auch ein *Geduld* im Sinn des span. *paciencia* = 'man muß sich nun einmal damit abfinden'. Eine Art sprachlichen Entgegenkommens — aber auf halbem Wege, indem nicht der ganze Text in der Sprache des Lesers abgefaßt ist, sondern nur ganz charakteristische Wendungen dieser Sprache herausgegriffen sind.

stets wie mit Anführungszeichen reden[1], indem sie jemand nachahmen, bis ihnen das Anführungszeichen gleichsam abhanden kommt, d. h. bis ihnen diese sprachliche Nachahmungslust zur zweiten Natur geworden ist (man denke etwa an ursprünglich scherzhaft, dann normalerweise jüdelnde Christen in der Geschäftswelt): wie diese sprachlichen Assimilanten nicht die stärksten Persönlichkeiten sind, so sind auch die Schriftsteller vom Kerrschen Typus Opfer ihrer Eindrücke, Opfer der Ansteckung durch das Gehörte.

> I, 113. Die Theres erzählt nachher den Gästen, sie habe, als sie den Bekannten wiedersah, einen „Schrei getan" (so drückt sie das aus), weil sie so a große Fraid' g'habt hat. Zu Haus ist sie in der Oberpfalz; bei Regenschpurg. Spricht eine so schöne, selbständige Sprache, daß mein *Schrifstlerherz* aufhorcht, wenn sie *z'reden anfangt.*

Die kursiv gedruckten Stellen sind in diesem Fall wie infolge des Beharrungsgesetzes „angesteckt", induziert. Vielleicht liegt auch eine naive Kostüm- und Maskierfreude des Autors vor, der in dem erborgten Wortgewand gern paradiert. Mag auch sein, daß gewisse Bedeutungsnuancen nur von gewissen Dialekten ausgedrückt werden und daher vom Schriftsteller nur in der Form dieses Dialektes verwendet werden können: das war schon bei „a Ordnung muß sein" (s. oben S. 193) der Fall; vgl. aber auch noch für den Vokabelschatz:

> I, 348. Wir haben diese Kultur in Deutschland gleichfalls. Man gehe nur in den deutschen Süden oder Westen! Doch justament in Berlin haben wir sie nicht.

Es ist kein Zufall, daß Kerr das süddeutsche *justament* „just" im Augenblick verwendet, da er die norddeutsche Kultur leugnet, wie ja überhaupt der in Berlin lebende Kerr an allem Süddeutschen seine besondere Freude hat. Auch sonst überwiegen südliche Wortformen. Das Folgende steht zwar in einem Tagebuchblatt aus Bayern:

> I, 120. So muß ich den Berg auf die Schneekoppe umrechnen; alte Gewohnheit. (Auf den Kanarischen Inseln hab' ich den Pic von Teneriffa z'erscht amal auf die Schneekoppe umgerechnet.)

aber in die Vergleichung von Pic von Teneriffa und Schneekoppe piepst etwas plötzlich der bayrische Naturlaut hinein (*z'erscht amal*[2]).

---

[1] Die künstlerische Bedeutung des Anführungszeichens, dieses Zeichens für mimische Transposition, in unseren Literaturdenkmalen wäre ausführlicher Schilderung wert.

[2] In einem Bonner Gelehrten-Zirkel las O. Walzel folgende Stelle aus Kerrs „Die Welt im Drama", V, 467, vor:

Was für eine „Pariserin" von Henri Beque wird sie [die Eysoldt] denn sein? Das Stück heißt bei ihr und in den Kammerspielen „die Provinzialin".

Husch. Was bin ich für ein Husch, — äußert Frau Eysoldt, mit fürchterlicher Unterstrichenheit in jeder Sekunde.

Pariserin? Weißte. Mit Avec. So mit Schwung. Na!

Zwischendurch auch mit Niedlichmacherei — und wie süß.

Oder der kleine Ploetz in der Menschendarstellung. Die Pariserin ist eben

> I, 55. Das [Jever] ist ein kleineres, aber noch viel hübscheres Landstädtel als Oldenburg. Ja, ein grünes Landstädtel — nahe der Nordsee. Mir hupft noch im Gedenken das Herz.

Vielleicht freut sich der mit der Sprache schäkernde Autor gerade am Gegensatz: Der Inhalt weist nach dem Norden, und südliches Sprachgewand (*hupft*)! *Landstädtel* stammt aber wieder aus dem Heimatdialekt des Schriftstellers, dem Schlesischen. Ganz ähnliche Mischung von süddeutschen und schlesischen Formen findet sich in folgendem Fall:

> I, 278. Man nennt die am häufigsten gewählte Spielart chemin de fer; oder Eisenbahn. Von Hand zu Hand geht ein waggonartiges Holzkästel, offen wie ein Güterwagen; darin stehn, mit der breiten Seite nach oben, die Karten. Durch ein Waggontür'l, das immer geöffnet ist, lassen sie sich herausziehen.

Holzkästel (schlesisch), Waggontürl (österreichisch-bayrisch) bei der Darstellung eines französischen Hasardspieles!

Bezeichnend, daß, wo widrige Eindrücke gemalt werden sollen, die norddeutsche Lautung herhalten muß (vgl. oben S. 197, 202):

> I, 277. Die Spieler sitzen um den Tisch, indem sie einander anwetten. Man hat weniger die Empfindung des Aufdenleimgehens für sein Geld; kein Dritter grabscht es mit raubgieriger Pfote hinwäch.

Obwohl wir uns in Frankreich befinden, wird das *hinwäch* gewählt, weil es dem Verfasser unerbittlicher, „schnoddriger" klingt als die hochdeutsche Lautung.

Noch mehr als phonetische Eigentümlichkeiten, dienen lexikalische und syntaktische zur Charakteristik: sie sind oft von jenen gar nicht zu scheiden, weil die eigenartige Wendung auch in

---

leichtsinnig — das steht z'erscht amal fest. Gewirkt hat sie wie die Pensionsmutter, bei welcher Clotilde . . . nein, nicht abgestiegen wäre.

Zimmer vermieten. Husch. Die Pariserin ist leichtsinnig. Das kennt man. Na! (So denkt eine in ihrer Art echte Künstlerin.) Klar war den Mitgliedern jener gelehrten Gesellschaft, daß die Worte „Pariserin? Weißte — Na!" ebensowohl von Frau Eysoldt gesprochen zu denken sind, wie „Husch. Was bin ich für ein Husch", als direkte dramatische Selbstcharakteristik und Selbstpersiflage: Frau Eysoldt spielt eben mit der ihr eigenen Verstandesmäßigkeit und Gewandtheit eine berlinische, d.h. für Kerr provinzlerische Ausgabe einer Pariserin. Auch „Zimmer vermieten — Na" ist, wie ausdrücklich durch die Parenthese angedeutet, von der Eysoldt gesprochener Text. Aber was das bayrische *z'erscht amal* in der berlino-französischen Umgebung sollte, darüber konnte keine Einigung erzielt werden. Durch meine Parallelstelle, also durch die Erklärung des Autors aus sich selbst, ist aber das kleine Problem gelöst: es handelt sich um eine in Kerrs Stil stereotyp gewordene, entlehnte Wendung für die Attitüde der charakteristisch süddeutschen behaglichen Bescheidung bei etwas Provisorischem, bei einem Anfang, hinter dem nichts mehr folgt. Man beachte auch, wie die Grenzen von direkter Rede und Schriftstellertext verschwimmen (*Niedlichmacherei*, sagt Kerr; *wie süß!* sagt die Eysoldt von sich selbst), wie die Schriftstellerei in Drama übergeht, wie die Essayistenprosa durch mimische Darbietung ersetzt wird. Indirekte Charakteristik — Coupletstil — naturalistische Wirklichkeitsschilderung.

eigenartiger Klangform erscheint. Es mag meinetwegen pedantisch gescholten werden, wenn Kerr stets die lokalen Ausdrücke einsetzt.

> I, 163 an einem Fenster im Halbstock, österreichisch Mezzanin, schlug schluchzend eine Nachtigall, die man im Bauer gefangen hielt.

Man fragt vielleicht: Ist es nicht ganz gleichgültig, ob eine Nachtigall vom Halbstock oder vom (österreichischen) Mezzanin aus singt? Nein, sagt der Autor. Das Besondere meines Tagebuchblattes liegt eben in der Kombination des süßen Vogelsangs mit dem Reiz österreichischer Städte, in dem Einmaligen dieses Zusammentreffens, das ich meinerseits „treffen" möchte, — daher war das österreichische Wort *Mezzanin* am Platze. Das Fehlen jener „österreichischen Note" — das Wort ist sehr am Platze — würde das Bild zerstören.

> I, 196. Frau Pachulke, Gattin eines Buttergeschäfts mit acht Filialen, würde die Möbel [im Tiefurter Schloß] so nett finden, wie sie die Räume gräßlich fände. . . .
> Beim Waschtisch dächte sie an ihre gekachelte Badewanne mit stets vorhandenem heißem Wasser, man braucht bloß aufzudrehn, weißte?

Es soll der Gegeneinanderprall zweier Kulturen geschildert werden: der bescheidenen, kulturvollen Altväterlichkeit des von Goethes Geist belebten Schlößchens und des neuberlinischen rationalistischen Komfortismus: das „weißte" versetzt uns mitten hinein in diese Zweckmäßigkeitskonfidenzen der „Gattin eines Buttergeschäftes": aus dem Bericht wird plötzlich ein Jargonkouplet.

Nur ein kleiner Schritt ist es vom fremddialektischen zum fremdsprachlichen Gut, das zur Charakteristik verwendet wird: selbstverständlich kann ein deutscher Autor nur gewisse Sprachen (Französisch, Italienisch, Englisch) als seinem Publikum bekannt voraussetzen und auch diese nur in relativ geringem Ausmaße, da es doch für feinere Unterschiede in der Aussprache und Syntax kein Organ besitzt.

Es tritt Lautbeschreibung an die Stelle der unmittelbaren, graphisch angedeuteten Lautnachahmung: der deutsche Leser würde die orthographische Entstellung nicht so schnell und richtig erfassen, wie etwa bei den deutsch-mundartlichen Beimengseln:

> 179. „J'ai une malchance!..." sagt die junge Götterfrau; zu deutsch: sie habe heute eine schlechte Hand, und sie spricht das, um Nachdruck zu zeitigen, folgendermaßen aus: „J'ai unö mallöchancö", wobei das kurze ö einen Puff, einen Tritt bekommt.

Daß die phonetische Fixierung laienhaft ist (warum nicht [ünö]?), gehört auf ein anderes Blatt: richtig gehört hat Kerr zweifellos (besonders das *ll* und das erste *ö* in *mallöchancö*) — und es wäre überhaupt verlockend, Darstellungen des Phonetischen, die Schriftsteller aus künstlerischen Gründen einflechten, einmal in größerem Ausmaß zusammenzustellen und wissenschaftlich zu prüfen.

Viel ausgedehnter ist bei Kerr das Beimengen von fremdsprachlichen Vokabeln und Redensarten. Man könnte nun gegen diese

stilistische Gewohnheit einwenden, es genüge, wenn der Schriftsteller einmal den Schauplatz und die Teilnehmer an den mitgeteilten Gesprächen genau festgelegt habe. Der Leser brauche nicht auf Schritt und Tritt daran erinnert zu werden, daß er es mit Franzosen, Italienern, Engländern usw. zu tun habe. Man könnte auch an das Unsinnige von deutschen Theateraufführungen erinnern, bei denen etwa in einem englischen Stück Deutsch mit englischem Akzent gesprochen wurde (so geschehen bei Wilde-Aufführungen im Wiener Deutschen Volkstheater). Gegen diesen Vergleich ist nun einzuwenden: bei Aufführungen von Stücken, die als Ganzes von eigentlich fremdsprachigen Personen getragen werden, pflegt das fremde Kostüm, das der Zuschauer dauernd vor sich sieht, auch die fremden Namen und darin angeführten Verhältnisse, den fremdländischen Eindruck zu ersetzen. Hauptsache bleibt ja bei unseren Theaterstücken stets das Allgemein-Menschliche, das in jeder Sprache zur Geltung gelangt. Soll etwa das Nationalbesondere in einem Theaterstück dargestellt werden, so bleibt nichts übrig, als die betreffende Figur mit „Akzent" sprechen zu lassen (wie z. B. in Deutschland bei der England und seine Moral vertretenden Figur in Shaws „Cäsar und Kleopatra" geschah). Dem Schriftsteller, der Reiseeindrücke, also stets Nationalbesonderes, darstellen will, bleibt nichts als das Zitieren fremder Wendungen, auch wenn er darum in Sprachmengerei und Eklektizismus verfällt. Entweder er verzichtet auf das Bewußtwerden des Fremdländischen oder auf die Sprachreinheit. Tertium non datur. Die Freude am Fremden aber ist nur eine Äußerung der Freude am Dinglichen, mit dem die Bezeichnung verknüpft ist; jener Freude am impressionistischen Nacherzeugen des Originals, die nun einmal unserem Beschreibestil anhaftet und uns etwa goethische, selbst romantische Beschreibung, die nur die Dinge wie Ingredienzien nennt, statt sie zu erzeugen, die nur Linien zieht, nicht malt, manchmal etwas dünn erscheinen läßt; ein Ausdruck jener komplizierten und überladenen Technik, der wir im wissenschaftlichen Zeitalter auf allen Lebensgebieten zustreben. Für mich ist aber die Fremdwörterfrage nach wie vor eine Stilfrage: der Expressionismus, der die Sprache nach innen zerwühlt (Syntax, Metaphorik), bedarf nicht des Pailletten-werkes der Fremdwörter.

Es treten etwa Italiener auf:

> II, 215. „Ich will es Ihnen sagen, weder meine Frau noch ich, wir trinken niemals Alkohol." Ich fragte: „Wie —? —?" Er sagte: „Weder Absynth, noch Cognacs, noch Chartreuse und was es sonst gibt. Niemals! mai, mai!"

Gewiß, „niemals, niemals!" hätte denselben logischen Dienst getan — nie hätte es den gestikulierenden, kategorisch verneinenden, lebhaften Italiener evoziert.

Traduttore — traditore: Übersetzungen decken sich fast nie, erst

recht nicht wo wir von der akademisch ausgerodeten Literatursprache ins Immergrün der idiomatischen Wendungen abbiegen.

> I, 259. [Eine Französin]: „Einer von meinen Brüdern hat ihm doch einen Tritt in den Leib gegeben — „un coup de pied dans l'estomac!"
> — „Aber warum", frag' ich — „waren sie verfeindet?"
> — „Keine Idee! ils se sont amusés comme ça, sie haben es zum Spaß getan. . . ."
> So schwatzt sie weiter. Dann von sich selber: „Glauben Sie, ich schlafe viel? Aber nein! Ich schlafe nachts nicht — ich ruhe mich nur. Je ne dors pas — je me repose. Gegen zwölf steig' ich 'rauf in mein Zimmerle. . . . Glauben Sie, ich esse viel? Aber nein! Tenez, ce soir pour dîner, j'ai pris un peu de bouillon, c'était tout. Einen Löffel Brühe, so wenig Speisen brauch' ich.

Fast ist es, als ob der Nachbildner Kerr so von der Wirklichkeit, die er nachbildet, gefangen wäre, daß er sich gar nicht die Mühe nimmt, sie in die richtig entsprechenden deutschen Formen umzugießen. „Einen Löffel Brühe, so wenig Speisen brauch' ich" ist wirklich eine schlechte, unrichtige Übersetzung, *Zimmerle* klang ihm (für offenbar gehörtes *chambrette*) wohl „herziger" (?) als *Zimmerchen;* „ich schlafe nicht, ich ruhe mich nur" ist ganz überflüssig — der syntaktisch abweichende reflexive Ausdruck der Franzosen ist gedanklich wie gemütlich mit „ich ruhe mich aus" äquivalent. Man sieht, Kerr entgleist, wo er das Erlebnis aus dem miterlebten Sprachgewand herausschneiden will. Ingenia seiner Art können nur nachbilden, nicht umgestalten; nur Differenziertes malen, denn im Allgemein-Menschlichen verschwimmen ihnen die Farben. Ein Kerr ist an die Impression gekettet, ihr „verhaftet", wie man jetzt gern sagt.

Kerr ist, so könnte man sagen, im Irrtum, wenn er den fremdartigen Eindruck, den er von der Fremdsprache empfängt, naiv in diejenigen hineinverlegt, die diese Sprache natürlich sprechen — der Irrtum, der in dem bekannten Witz von dem Deutschen gegeißelt wird, der sich darüber wundert, daß in Rom schon die dreijährigen Kinder italienisch sprechen. Aber er malt ja die Impressionen des Deutschen im Fremdland. . . . Um diese Fremdartigkeit der Fremdsprache nachzuahmen, verwendet er seltsame calques linguistiques oder Lehnübersetzungen, wie „ruht sich" oder Dialektismen wie „Zimmerle"; vgl. auch

> I, 349. [Ein einfaches Bedienungsmädel im Wirtshaus]: „Man ist hier eine Sklavin der Arbeit." Hausdiener reden in Epigrammen. „Sie reisen ab, mein Herr? Ah, umso schlimmer für mich. Ich liebe Klienten wie Sie."

Das *on est une esclave, tant pis pour moi, j'aime des clients comme vous* ist direkt eben unübersetzbar nur umschreibbar[1].

---

[1] Besonders mit den Verdeutschungen Kerrs kann ich mich nicht befreunden. I, 344 „Auf dem Märtyrerberg schläft Heinrich Heine" kann man noch gelten lassen, wegen der Beziehung auf den Märtyrer Heine, aber I, 338 „Ball auf dem Märtyrergebirg; Moulin de la galette"? Wir sind weit vom Montmartre-Treiben. „Garten des altköniglichen Gasthofes" in Bonn — wie soll man entnehmen,

Das fremdsprachige Wort ist, eben weil es für unser Gefühl ferner steht und exotischer erscheint, geeignet, als Symbol von allerlei Beobachtetem zu dienen. Darein läßt sich, wie die Fachterminologie aller Wissenschaften zeigt, alles Mögliche sekundär hineinstopfen, das ursprünglich dem Worte ganz fremd war. Man lese den Abschnitt „Church“ (II. 91).

> Sind Engländer außerhalb Londons zusammen, so schwirrt das Wort Kirche, „church“, auffallend häufig durch den Raum.
>
> Themen, die unter solchen Engländern wiederkehren: Erstens; jeder sagt zum andern — auch wenn er ihn nicht kennt — es sei ein wundervoller Tag heut, a wonderful day, oder sehr heiß, oder ein bißchen stürmisch.
>
> Zweitens; man hört church, entweder mit dem Zusatz: es war ein recht guter Gottesdienst, oder es war ein großartiger Gottesdienst, a splendid service. Sind Sie heut früh in der Kirche gewesen? Oh yes — ein sehr guter Gottesdienst.
>
> In jedem Nest Frankreichs an der Nordküste gibt es ein englisches Kirchlein. Nicht hinzugehen erscheint wie ein Merkmal dafür, daß man nicht zur guten Gesellschaft zählt.

Der Refrain „*Church*“ wird also zu einem gesellschaftlichen Wohlanständigkeitsbegriff, den wir dem düster gläubigen deutschen Worte *Kirche* nie zuschreiben könnten.

Wir lernen in Fremdsprachen meist die Äquivalente unserer eigenen Ausdrücke, ohne uns über die Häufigkeit des Gebrauches einer Wendung und ihre kulturpsychologische Bedeutung innerhalb ihres Sprachkreises klar zu sein. In den folgenden Fällen wäre die Übersetzung allein einfach deshalb unwirksam, — weil man aus der Übersetzung nichts über die statistische Wichtigkeit der Wendungen erführe..

> II, 87. Entsetzlich ist es, bei Tisch, auf Gängen, Korridoren, Landwegen mit vierzig Menschen stets zusammenzutreffen, von denen jeder jedesmal sich verpflichtet fühlt, Höflichkeit halber zu betonen, es sei ein kühler Abend, oder es sei ein schöner Tag, oder es sei eine hübsche „Szenerie“. Immer mit denselben Ausdrücken. Die Vokabeln „a splendid day“, oder „a fine morning“, oder „it looks very nice“, oder „it looks awfully nice“, oder (beim Teetrinken früh) das unvermeidbare, freundlich neckende „so late!“, „so spät!“ — alle diese Worte hört jeglicher, der mit ihnen zusammen haust, so oft, bis er nicht mehr anders kann und am Mastbaum emporklimmt.
>
> I, 343. „Die Französin ist frivol“ — dieser Blödsinn stammt von Zeitungsmikrozephalen.
>
> „En France, la femme travaille“ — das trifft eher die Wirklichkeit.

Der zweite Satz in französischer Form stellt sich äußerst wirksam dem deutschen gegenüber: es gibt eben eine deutsche (daher deutsch ausgedrückte) Auffassung der Französin, der die französische (daher

---

daß das „Hôtel Royal“ oder der „Königshof“ gemeint ist? Warum gar hybride Gebilde wie II, 11 „in einer Osteria, welche sich „Zu den Antiche Nazioni“ nannte, „in dem Gasthof ‚Zum Gobbo‘“? — wer italienisch *gobbo* versteht, wird doch auch ein *Al* vertragen!

französisch formulierte) gegenübergestellt wird. Es liegt nahe, die richtig „kostümierte" Meinung als die sachlich richtige aufzufassen. Zwei Meinungen, die in dem zugehörigen Sprachgewand erscheinen — als ob eben mit dem Wechseln der Sprache auch ein solches der Meinung verbunden wäre.

Kerr verwendet die Fremdsprachzitate auch dort, wo er Höhepunkte, entscheidende Momente in der Konversation bedeutender Menschen festhalten möchte: gerade die Bedeutung des Augenblicks scheint ihm Authentizität, Beglaubigung durch fremde Sprache, zu erfordern — als ob er sich dem Leser gegenüber ausweisen, ihm die pure Wahrheit, den Originaltext, vorlegen wollte, um ja kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: so die Worte, die er Zola sprechen läßt:

> I, 370. Etwas zieht mich an Niätzsch an: . . . das ist der Haß gegen das Christentum. . . . Diese neunzehn Jahrhunderte waren entsetzlich. Diese Religion erscheint mir krank. Elle met la beauté de la femme dans la virginité — unter andrem. Allenfalls einige christliche Bildwerke hab' ich gern . . . .

Eine gewisse Geckerei, ein sprachliches Tausendsassa-Wesen, dem der deutsche Leser vielleicht nicht immer wohlwollend gegenüberstehen wird, läßt den Autor auch dort in den Fremdsprachen radebrechen, wo es nicht unbedingt notwendig wäre: „Ansteckung" vom Milieu! Warum etwa aus England schreiben (II. 102): „wir nehmen Tee, auch des tartines von Weißbrot mit Butter"? Wozu in Italien ausrufen (II. 79): „non assai di luce" — er fügt bei: „auf deutsch: nicht genügend Licht" (richtiger wäre allerdings *non c'è abbastanza luce*)? Immerhin müssen wir auch hier wie bei den Dialektismen die Künstlerfreude an der sprachlichen Maske nicht vergessen. Wenn in Italien von *Birra di Puntigam* die Rede ist, so wird die sprachliche Vermummung des deutschen Produktes in Italien verspottet usw. Bei der Verkleidung in die Fremdsprache schadet es dem Effekt auch nichts, wenn ein Endchen des alten Alltagsgewandes durchscheint. Der Gegensatz zwischen Kostüm und angestammter Sprachkleidung wird nur um so stärker. Aber allzu bunt ist das polyglotte Flimmern abschließender Sätze wie

> II. 9 (Aus Venedig): So ist das Leben. Questa è la vita. Such is life. C'est la vie, c'est la vie, c'est la vie.

Wozu das schellenlaute sprachliche Narrenkostüm? (ich verkenne nicht, daß die über alle Nationalitäten erhabene allgemeine Wahrheit durch die Wiederholung in den einzelnen Nationalsprachen erhärtet werden soll).

Wie die Dialekte, so besitzen auch die einzelnen Sprachen oft bequeme Wendungen, die unübersetzbar sind und die der feinhörige Schriftsteller sich gelegentlich ausborgt: ihm diese Anleihen ständig nachzuahmen, wäre verfehlt, weil gerade das Überraschungsmoment, die Kühnheit der Anleihe wegfiele. Kerr hat sehr schön die Eigenart

des italienischen *Ecco*, das eine Totalvision in einem abschließenden Rückblick zusammenfaßt, erkannt, ja er verwendet es nicht nur anläßlich italienischer Erlebnisse:

> I, 102. Hier [in Bayern] ist gewissermaßen das Musikthema irgendeiner großen Symphonie nach ihrem [der Einwohner] Geschmack zu einem Volkslied umgeprägt. Ecco. Hier muß man „ecco" sagen.

Die Mischung der Sprachsysteme an sich wirkt belebend auf den Stil — nur darf sie nicht aus dem Stilistischen, Gelegentlichen, Absichtlichen heraustreten und zum Sprachgewöhnlichen werden. (Kerr hat rein quantitativ zu viel Fremdgut in seinem eklektischen Stile verwendet und durch Überladung mit Exotischem die Blinkkraft des fremden Flitters vermindert). Die Sprachmischung, so weit sie okkasionell bleibt, ist ein wirkungsvolles Stilmittel.

Die Fremdländerei und Sprachmengerei Kerr's entspringt der Freude am Nachbilden der fremden Begebenheiten und überhaupt alles dessen, was auf Erden ist, der Freude am Sich-Verstellen und Maskieren, wenn man will Bluffen (er hat sich auch selbst verspottet, wenn er II, 45 von „allerhand zanzare, welche man gewissermaßen auch sozusagen Mücken benennen könnte" schreibt), vor allem aber der Freude am Klanglichen der Sprache und der Sprachen.

II.

Kerr ist ein akustisch veranlagter Schriftsteller, in dessen Sensorium die Gehörseindrücke lange nachzittern und die seltsamsten Visionen emporbeben machen. Exakte Lautbeschreibung ist das Um und Auf seiner Darstellung. Erst wenn wir so aus der Wortgebung auf seine Phantasieveranlagung zurückschließen, gelingt es uns, seine einzelnen Wortwagnisse in einen inneren Zusammenhang zu bringen — unsere Studie lenkt in das Thema „Motiv und Wort" ein.

Nicht nur, daß er genau den Tonfall deutscher wie fremder Rede festhält.

> vgl. I, 201. Es wird immerfort „Erna! "gerufen; in einem Ton, welcher breit einsetzt, und hernach melodisch fragend in die Höhe steigt. „Äär—naaa?"

er hält sogar durch Onomatopöien den Vogelsang fest.

> I, 18. Rotschenkel — was macht nur dieses Viech für holden Krach mit Zwitscherpfiffen! Tziff-tziff-tziff-tziff . . . endlos dann tüt.

Er ersinnt eigene Onomatopöien für die Sangbewegung von Gourmands: [*schlf*] offenbar aus „schlürfen" abgezogen und durch Lautdehnung steigerbar:

> I, 19. Hündel; schllfff!
> 123. Ein Gegenmittel tut not, sei es Zwetschgenwasser, sei es Enzian. Schllllff!!! . . Schllllff!!![1]

[1] Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, S. 412, belegt aus Holz-Schlafs naturalistischem Drama „Familie Selicke" die „Naturlaute bis zum Rülpsen".

Kleine phonetische Unterschiede vermerkt Kerr genau, mit der Pedanterie eines auf dem Terrain operierenden Dialektologen.

> I, 217. „Dlickliche Reise!“ Denn die Schlesier verwechseln sehr oft die Buchstaben G und D, sie sagen auch häufig statt „Knabe“ das weichlicher klingende „der Tnabe“.

Kerr hört dem Wortgeplätscher fremdartiger Rede gerne zu — er untersucht nicht weiter, sondern freut sich daran, weil es plätschert.

> I, 44. Neulich war hier ein Wanderredner und sprach plattdeutsch ... Der Sprecher war in Kiel ansässig. Eine Lust, ihm zu horchen. Der Unterschied zwischen der Sprechform eines Holsten und eines Meklenburgers springt zehnfach in die Ohren. Ein zarteres Mundgespitz. Alles klingt anmutender im Mund eines Holsten als eines Meklenburgers. Liebesgedichte sollten bloß in holstischer Mundart gedichtet werden.
>
> Von allem, was die deutsche Sprache heißt, enthält sie die seligsten, die leisesten, die süßesten Laute. Dabei bleibt es. ...

Noch schöner ausgedrückt:

> I, 113. „Ja, das Herz eines Schriftstellers hat Ohren. Oder seine Ohren haben ein Herz.“

Kerr horcht aber nicht nur, er will das Gehörte nachbilden. Er ist, wenn ich so sagen kann, Sprachlyriker: d. h. nicht nur, daß er die Sprache zu lyrischen Zwecken verwendet, die Sprache inspiriert ihn lyrisch — wie Musik. Er unterscheidet natürlich nicht, was, wie wir vom Fach sagen, okkasionell und was habituell in der Sprache ist, ein von schöner französischer Mädchenlippe oder aus rauher niederdeutscher Seemannsgurgel gehörter Sprachtext ist ihm Französisch oder Niederdeutsch schlechtweg: ein „Sujet“ verschwimmt mit der Sprache als Ganzem — aber schließlich geht es den exakten Phonetikern auch nicht anders, und besonders die Dinge, auf die Kerr Jagd macht, die Imponderabilien, die das Wort begleiten, Sprachmelodie, Geste, Erregungsgrad, pflegen durch die Maschen der wissenschaftlichen Netze hindurchzuschlüpfen[1]. Kerr genießt die Welt außer sachlich — wortlich. Ein Verbalrausch erfaßt ihn beim Hören eines Wortfetzens, der zum lyrischen Thema wird: Nomina cum rebus — das Ding gefällt ihm wie das Wort.

---

[1] Spengler fordert im 2. Teil seines „Untergang des Abendlandes“, S. 147, die Berücksichtigung der „Sprechrassen“ neben der „Grammatik“ der Sprachen — allerdings sondert er dann „das Mechanische der Sprache“ vom „Organischen des Sprechens“ in wenig klarer Weise (etwa S. 170). — Es ist kein Zufall, daß Kerr bei seiner impressionistischen und akustischen Begabung mehr für das Drama als etwa für den Roman übrig hat: E. Blaß in seinem Aufsatz „Alfred Kerr“ in dem Bande „Juden in der deutschen Literatur“, herausgeg. von Krojanker (Berlin 1922) S. 22 schreibt: „Kerr zieht das Drama nicht als apriorische Kunstform dem Roman vor, er sieht auf der Bühne Seelen, und nicht nur bildhaft, sondern leibhaft; sinnfällige Begegnungen, Schicksalswege von Menschen, von leibhaften Menschen, seelischen Brüdern; er sieht wesentliche Erlebniswirklichkeiten. Er liebt daher das Wirklichkeitsdrama ...“

> I, 265. Ich bin ein alter Escargot-Esser oder Schneckenfreund, mit Petersilie; doch ist mir diese Gattung noch unbekannt. Jede so groß, wie eine kleine Kirsche nur, und sie heißen bigourneaux. Köstlich — schlllllffff! . . . Allerfreundlichster Eindruck, im allerfreundlichsten Gedenken. Bigourneaux ist ihr Name. Ihr Nam' ist bigourneaux.

Aber auch nomina ante res, oft sogar sine rebus.

> I, 4. An Godesberg hat mir der Name gefallen. Der Ort selber, der um 1830 herum himmlisch gewesen sein muß, ist vollgebaut.

Godesberg als Ding wird abgelehnt, als Name gelten gelassen. Es ist interessant, solche Empfindungen an sich selbst zu kontrollieren und den Grund etwa abweichender Gefühlsnuancen zu erforschen. Ich selbst kenne Ding wie Namen und stehe jenem freundlicher als diesem gegenüber — warum? weil ich als Süddeutscher wohl gegen die fremdere Lautgebung eine leise instinktive Abneigung habe. Die Probe aufs Exempel: Kerr schreibt:

> I, 163. Dann kam Graz. Der Name schon übt einen Zauber. Graz.

Man spürt förmlich, wie Kerr den Namen der steirischen Hauptstadt genießt, schlürft, sich auf der Zunge zergehen läßt — „schllff!!!". Ich als Österreicher, der den Namen vor dem (schönen) Ding kennen gelernt habe, verbinde mit dem Namen gar keine besonderen Klangreize, eher stört mich etwas der etymologische Zusammenhang mit slavisch *grad*. Auf Kerr wirkt also die fremde Lautgebung anheimelnd, auf mich abkühlend. Aber wer weiß, wie viel Unterbewußtes, wie viel verdunkelte psychische Erlebnisse diese Empfindungsdifferenz bestimmen mögen.

Kerr hat das unzweifelhafte Verdienst, aus seinem Klangherzen keine Mördergrube zu machen: wir brauchen viel solche Bekenntnisse der verschiedensten Menschen, um etwa die treibenden Faktoren der imponderablen Begleitempfindungen, die den Wörtern zugesellt sind und die das Ewig-Trennende zwischen den menschlichen Individualsprachen, den Sprachen der Individuen (auch innerhalb eines Sprachkreises) ausmachen, erkennen zu können.

> II, 75. Und ich fühlte die Melodie des Namens dieser Ortschaft in meinem Ohr: Fuentarrabia, das bedeutet „Quell Arabiens" . . . — 101. Wir kommen über den Grafschaftsweg, immer Hecken, Wiesen, meadows (wunderbares Wort, man denkt an: Mahd). — 334. Sanft ist der Wächter mancher Entenkoje. „Koje" — das Wort klingt traulich, einlullend, gemütlich. Der Tod steckt dahinter.
>
> Es ist der Tod, der wilden Enten dräut.

Ich gestehe, daß alle drei Worterlebnisse mir fremd waren. Bei englisch *meadow*, spanisch *Fuentarrabia*, fühlte ich zwar den etymologischen Zusammenhang, ohne die Bewunderungsnuance mitzuempfinden — vielleicht weil die Etymologisiergewohnheit bei mir rationalisierend wirkt. Dagegen genieße ich von jeher das englische Wort *lawn*, Rasen — ich sehe, ohne je in England gewesen zu sein,

grüne, ebenmäßige, harmonische Rasenflächen — vielleicht eben weil mir die Etymologie des Wortes nicht unmittelbar bewußt ist (Das Kompositum *lawn tennis* läßt mich wegen seiner Beschränkung auf einen terminus technicus gefühlskalt). Bei *Koje* würde ich weniger das Trauliche als das Ewig-Schaukelnde und den Salzwassergeruch empfinden.

So viel Köpfe, so viel Worterlebnisse. Unsere Sprache ist kein so „gemeinsames" Gebilde, keine Koine, wie man uns einredet, sondern jeder einzelne trägt eigene Sprachempfindungen sein Leben lang mit sich herum, sie ist ihm Quelle manches Genusses und manches Irrtums.

> I, 329. Kutschen fahren leise, langsam in der Nacht vor. Gestalten, Düfte. Leise Musik. . . . Zwischendurch mit leiser Stimme: „Garçon, l'addition s'il vous plaît".
>
> Geigen . . . Kleiderrauschen . . . L'addition, s'il vous plaît" . . . Wagenräder rollen langsam . . .

Das triviale „Garçon, l'addition s'il vous plait" könnte den Franzosen und auch einen anderen, weniger wortlyrisch veranlagten deutschen Schriftsteller bloß an die geschäftsmäßige Nüchternheit französischer Wirtshausabspeisung erinnern — für Kerr verschwimmt das rein Klangliche mit abgedämpfter Nachtromantik und wird selbst ein romantisches Ingrediens. An dasselbe Objekt, den französischen Satz, knüpfen sich die verschiedensten Spracherlebnisse: das Französisch der Franzosen ist — empfindungsmäßig — nicht dasselbe wie das des Deutschen, wobei „der Franzose", „der Deutsche" selbst abstrakte Verallgemeinerungen unzähliger, spezieller Erlebnisse sind. Für den Lyriker Kerr ist aber jede seiner Visionen eine Totalität, aus der das Klangliche nicht isoliert werden kann:

> I, 124. (Sprachmusik). Ein Satz neulich Abend, von einem jungen Mädchen gesprochen, erschien mir, wie so Manches, recht musikhaft . . . [Ein Mädchen sagt in einem Wirrwarr zu einem Hund]: „Geh! Spitzi, sei stad!"
>
> Die Worte klangen wie Musik durch den Abend. . . .
>
> Noch zwei Stunden hinterdrein, beim Entschlummern, zog mir die Melodie durch den Kopf. „Sei stad . . ."

Mädchen, süddeutscher Dialekt, spezielle Satzmelodie der Individualsprache des Mädchens, der Abend, die Stimmung des Dichters — sie sind ineinander verwebt und verfilzt. Aus solchen Verallgemeinerungen von Imponderabilien auf assoziativer Basis entstehen die Instinkt-Urteile (Stimmungen) unser aller über Menschen, Nationen, Sprachen. Diesen Verallgemeinerungszug können wir bei Kerr deutlich verfolgen.

Zu der Beurteilung nomina cum rebus, ante res, sine rebus kommt nun noch die res ex nominibus. Um die Dinge zu erklären, greift Kerr oder, was auf dasselbe hinauskommt, greifen die von ihm vorgeführten Gestalten zu ihren Bezeichnungen: vgl. die Definition des Meeres per nomen Blinkfeuer, die ein pommersches Mädchen gibt:

> I, 87. Drüben, links, ist Abends ein einziges Licht, bleibt ein Weilchen, geht wieder aus, flammt wieder auf, geht wieder unter und so immerzu — haben Sie bemerkt? Es ist Blinkfeuer; dies Wort, Blinkfeuer, muß man einmal gehört haben, wenn man auf dem Steg im Meere sitzt. Würde mich jemand fragen (sagte das junge Mädchen), ob das Meer schön ist, und wie es ist, ich würde ihm antworten: setze dich, wenn es anfängt zu dunkeln, auf den Steg und höre das Wort „Blinkfeuer" sagen — dann weißt du, was das Meer ist.

Wir sind hier bei einem Ohnmachtsbekenntnis der Sprache und des Schriftstellers angelangt: sprachlich kann man nicht den ganzen Empfindungskomplex, den ein Ding der Außenwelt in uns anregt, durch Beschreibung wiedererzeugen: es bleibt nichts als verwandte Empfindungen (gleichgültig, ob Sprach- oder äußere Erlebnisse) zu erwecken:

> I, 104. Mit der Sprache kann ich zwar den Ausdruck für solche Dinge finden — aber gleichen Wert hat er nicht dann, wenn ich die Dinge „schildere", nämlich abmale; sondern gleichen Wert nur, wenn ich was gleich Schönes hinsetze, . . . das mit dem abzumalenden Gegenstand nichts zu tun hat; kurz, wenn man frei „dichtet".

Heute, in den Tagen des Expressionismus, ist es nicht schwer, Kerr, den ausgesprochenen Impressionisten, ja Pointillisten, davon zu überzeugen, daß die Sprache mehr auf Seite des Expressionismus steht, indem sie die Erscheinungen vom Menschen aus sieht, nicht die Erscheinungen zu „treffen" sucht, daß Kerr des öfteren zu sehr „abgemalt", zu wenig „gedichtet", zu sehr zerlegt, zu wenig „verdichtet" hat[1].

Schuchardt hat einmal einen Unterschied zwischen germanischen Sach- und romanischen Wortmenschen aufgerichtet. In diesem Sinn ist Kerr Wortmensch und „Romane" — daher er auch alles Romanische wunderbar erfühlt und erzählt. Zweifellos ist er aber auch Philologe[2], Liebhaber des Wortes als Wort, wie ich ihn uns Zünftlern gegenüber nennen möchte, „Dilettant"; er spricht selbst von seinem „auf Sprachschmecken erpichten Gemüt". Er wittert überall die „Sprachunterschiede".

> I, 122. Ich beobachtete, wie der Bayer sich oft einfach-kurz ausdrückt, wo der Norddeutsche den Mund mit Bildung voll nimmt.
> Wenn beide frieren, sagt der Bayer knapp und kurz: „Kolt is!"
> Der Preuße jedoch sagt: „Es hat sich janz erheblich abjekiehlt".

Seit alter Zeit ist uns Menschen eigen, Eigennamen mit deren Trägern in Parallelen zu setzen, abzuwägen, ob dieser Name zu diesem Träger passe, meist eine ideale Entsprechung zu finden oder aber bald den Namen dem Träger anzupassen (durch inneres Verwischen der ursprünglich konstatierten Eigentümlichkeiten, die mit dem Namen

---

[1] Lehrreiches über „Sprache und Gespräch" der Impressionisten steht bei Wiegand, *Geschichte der deutschen Dichtung* (1922) S. 362, und bei Sörgel, S. 179.

[2] Nicht bloß als einstiger Hörer Scherers und Gawarys.

verbunden sein sollen), bald (seltener) den Träger dem Namen („Sie heißt Mitzi und sie ist auch eine Mitzi"). Besonders dort, wo es uns gegeben ist, auf die Namenwahl selbsttätig einzuwirken, arbeiten wir mit psychisch-sprachlichen Korrespondenzen, die in Tat und Wahrheit das Resultat unserer Erlebnisse mit Namensträgern oder sprachlicher Erlebnisse mit den Namen selbst (Assoziationen) sind: „Arthur ist scheußlich, ich nenne meinen Sohn Wilhelm" etc., worauf ein anderer Gesprächspartner (etwa die Mutter), die ganz andere äußere und sprachliche Erlebnisse hat, andere Vorschläge macht — alles Diskutieren in solchen Dingen bedeutet An-Erlebnissen-Vorbeireden. Unser Individualanteil an den Worten der Sprache kommt bei den Namen, die uns selbst zu verteilen gegönnt ist, besonders stark zur Auswirkung. Kerr trägt sein persönliches Namens-Sensorium in sich: *Alba* wirkt auf ihn sympathisch; *Ida* abstoßend (ich persönlich hätte dasselbe Empfinden, das ein Dritter bekämpfen kann). Überall vergleicht er die Eigennamen mit deren Trägern, ob Ding oder Mensch:

> I, 24. Keinen Namen hinschreiben — sie wecken Vorurteile. (Wenn jemand das Wort „Potsdam" nennt, weckt es die Empfindung: „Aha, — Nachbarstädtchen von Berlin, Garnison. . . ." Es gibt aber Stunden und Tage, ja ganze Sommer, wo dieses Nachbarstädtchen hübsch wie ein junges Paradies mit seinen schwerbelaubten Baumriesen an holden Abdachungen und grünstillen weiten Wassern ist, — zieht man dies alles nicht herab, wenn man dafür die unbeholfene Bezeichnung setzt: „Potsdam"?)

Der Name einer österreichischen Stadt wird zum Krystallisationsprinzip eines Mythus:

> II, 270. („Ich ließ dich . . ." betitelt.)
> [Eine Österreicherin stieg in Klagenfurt aus dem Zuge.]
> Meine Schwester fragte nachher, eine Stunde war vergangen,
> und wir saßen allein: „Was murmelst Du immerzu aus dem Fenster?"
> —
> „Ich ließ dich nur mit Klagen furt!"
> Am Fenster flog das Land vorbei.
> „. . . Ich . . . ließ . . . dich . . . nur . . . mit . . . Klagen . . . furt . . .!"

Das Wort *Klagenfurt* wird nicht mit der bekannten ätiologischen Sage als „Furt der Klagen", sondern mit dem dialektischen *furt* „fort" verbunden — wozu ein Satz ergänzt wird, der einen ganzen Roman, ein schmerzlich abschließendes Abenteuer in sich schließt. Die Wortlyrik erzeugt lyrisches Erleben.

Der Eigenname ist noch mehr geheimnisumdüstert als das appellative Wort: aber auch dessen Verbindung mit dem Ding ist unerklärt — warum heißt das Pferd Pferd? Es liegt nahe, wie man in den Namen inhaltliche, Beziehungen (*Klagenfurt*) hineindeutet, umgekehrt die Worte der Sprache, wie sie in der Rede gegeben sind, zu Chiffres, zu Hokuspokus umzufühlen: wir nennen diese Wortumzauberung Schallumprägung. Ein köstliches Beispiel aus bayrischer Dialektrede gesammelt, steht bei Kerr:

I, 122. Was für Worte treff' ich in Bayern, was für Aussprachen — schwebende, schillernde, zwischenstufige Aussprachen. Was für Zungenschläge! Was für Triller!

Was bedeutet „Doostanprigl" — ? Ich hörte das einen Sohn zu seinem Vater sprechen. Der Mann stand am Wasser und wollte was in der Eile zurechthämmern. Der Junge nahm ein Stück Holz und wollte sagen: „Da hast Du einen Prügel!" Er sprach also: „Doostanprigl!" mit still mächtigem Zungenschlag.

Kerr betrachtet die Worte rein akustisch, naiv, wie sie ihm als Fremdling entgegentreten, also als Eigennamen.

Kerr ist Wortmensch: er erlebt Worte. Die Begeisterung über Dinge entlädt sich in Worten. Nicht brodeln etwa bei ihm scheu versteckt des Gefühles dumpfdunkle Stromschnellen, sondern weißer Wortgischt sprudelt aus seinem Empfinden plötzlich und wild hervor. Ihm bedeutet das Wort künstlerisches Ausleben, innere Befreiung.

II, 29. Den Hut schief auf dem Kopfe, sitzt Nachmittags der Fuhrmann oder vetturino vor uns auf dem Bock. . . .

Wenn ich nicht ein deutscher Schriftsteller wäre, welches von allen Berufen zweifellos der schönste ist, möcht' ich so ein Vetturin sein. — — — —

Der Vetturin lächelt. Knallt mit der Peitsche. „Via, via" ruft er, was auf Deutsch „Vorwärts" oder „hü" heißt.

Leser, ein Fuhrmann, wie der möcht' ich sein. Und mitten in das Leuchtende wollt' ich rufen, vom Wind umweht, von Zweigen gestreift, von Augen gegrüßt:

Via! Via! Via! Via!

Das *via*! eines Durchschnittsfuhrmanns wird zu einem Wortfeuerwerk, in dem die Lebensfreude ihre Klangraketen wirft!

Kerr ist philologischer Dilettant und Wortlyriker. Damit ergibt sich die Rechtfertigung für mein (Philologen-)Wagnis, sein akustisch gerichtetes Sensorium einer kritischen Prüfung zu unterwerfen. Daß er gelegentlich affektiert wirkt, ist ein ästhetisches Urteil, das die Tatsachenforschung nichts angeht. Wir Wortgelehrte müssen aber jedenfalls in Zukunft mehr der Erforschung des Imponderabeln an den Worten nachgehen — und bei Wortdilettanten in die Schule gehen.

Kerr ist zweifellos mit Chr. Morgenstern, dessen Sprache ich (in „Motiv und Wort", Leipzig 1918) behandelt habe[1], geistig verwandt (diese auch das innere Band, das diese meine Arbeit an jene knüpft). Beide sind vorwiegend Wortmenschen[2]. Das Wort bringt

[1] Dort mag man auch die Begründung der hier angewandten Methode der Betrachtung der Werke eines Schriftstellers ohne ausschließliche Rücksicht auf die literarische Schule, Richtung usw., denen er zuzuweisen ist, nachlesen.

[2] Gelegentlich könnte man ein Kerr'sches Erzeugnis für ein Morgenstern-Geschöpf halten (das Umgekehrte wohl seltener):

I, 199. Wenn du den Namen Förster hörst;
Das ist der Komp'rativ von „first".

ihre Psyche zum Schwingen. Aber Morgenstern ist mehr Logiker, Kerr mehr Lyriker. Jener mißt die Sprache an den Kausalgesetzen der Außenwelt und karikiert die Bocksprünge der Sprache, indem er — noch ärgere Sprünge (mit der Sprache oder den Objekten der Außenwelt) vollführt. Dieser faßt die Sprache vor allem als ein Tönendes und Klingendes und induziert das Gefühlte in die Sprache. Damit scheint im Wiederspruch zu stehen, daß Morgenstern stets die Versform, Kerr vorwiegend Prosa wählt. Aber die poetische Form dient Morgenstern nur, um seine logisch zerstückelte und umgeformte Welt erst recht zu karikieren, dem prosaschreibenden Kerr, um seine lyrische Seele frei auszuströmen. Wir sind weit entfernt von der säuberlichen Scheidung der Genres — wir stehen, wie eingangs betont, im Zeichen des Eklektizismus. Kerr will den Dingen und dem Wort dienen durch das impressionistisch treffende Wort — Morgenstern will über die Dinge und das Wort sich hinausschwingen durch seine ungezügelte Wortgebung. Aber letzten Endes treffen sich Eindrucks- und Ausdruckskünstler: der Blockstil Kerrscher Sätze, seine Worttürmungen ragen aus seiner Zeit in die neue: um Impressionen zu geben, ballt er die Worte zu geradezu expressionistischen Gebilden. Er wühlt so lange in Eindrücken, bis er sie zerwühlt und zermalmt — und der Ausdruck seines Ich sichtbar wird[1]. Gerade der Naturalist, der Dingliches, Sinnliches beschreibt, stößt auf die Seele, die in den Dingen singt — auf das Überdingliche, Übersinnliche. Denn die Dinge weisen über sich hinaus, wenn sie der Mensch ergründen will. Blaß schreibt (l. c. S. 40), Kerr sei „dem Ewigen fragend zugewandt trotz aller Bejahung des Diesseitigen . . . Oft ist er sogar mehr als einfach fragend, nämlich doppelt phantastisch, wenn in den Kapiteln Tatsachenwelt und Seelenwelt durcheinanderkommen . . . Wie sonderbar ergriff es, scheinbar beziehungslose Dinge tief beziehungsvoll nebeneinandergesetzt zu lesen . . . Im tiefsten scheint er mir Kerr zu sein, wenn er auf einem Blatt in mehreren getrennten Welten weilt . . . Gerade diese Halbwirklichkeit, ins Unwirkliche ragend, seltsam sich verschiebend und vertauschend, — diese Halbwirklichkeit ist doppelt phantastisch. Wie ein sinnfälliger, gewöhnlicher Rumpf auf phantastischen Füßen und mit wechselndem, jetzt bekanntem, dann wieder fremdartigem Antlitz doppelt phantastisch ist.“ Wir haben es gesehen, aus dem sinnlichen Wort zaubert Kerr lyrische Klangphantasien, aus der dinglichen Realität entspringt Wortphantastik. Damit ist aber die Wirklichkeit verneint, ja vernichtet.

---

[1] Sörgel S. 210: „es bleibt ein Rätsel, wie der Mann, der in allen Werken nur sich selbst sucht — ein seliges Epikuräertum der Sinne und des Intellekts — sich doch so selten in der ästhetischen Gesamtwürdigung eines Künstlers oder Werkes vergreift.“

16.

Beiträge zur Einführung des Humanismus in die deutsche Literatur (Enea Sylvio, Wyle, Eyb). I.

Von Dr. **C. Karstien,** Privatdozent für vergl. Sprachwissenschaft und deutsche Philologie an der Universität **Köln a. Rh.**

Unzweifelhaft verdanken wir dem bekannten Buch von Max Herrmann über *Albrecht von Eyb*[1] das beste Bild eines unserer Frühhumanisten; nicht als aus der Umgebung herausgerissene Einzelpersönlichkeit erscheint Albrecht, sondern als ein bemerkenswertes Glied in der Kette der vielen nach neuen Bildungsidealen Strebenden. Die Bildungsgeschichte ist es in erster Linie, die mannigfache Bereicherung aus Herrmanns Untersuchungen erfahren hat. Aber auch die deutsche Literaturwissenschaft ist nicht zu kurz gekommen; ist es doch dem Verfasser gelungen, die größeren Werke *Eybs*, die *Margarita poetica* und die *Dramenübertragungen* zeitlich richtig einzuordnen und dadurch Eyb eine richtigere Stelle in der Geschichte unseres Schrifttums zuzuweisen als das vorher geschehen war. Hatte man vorher unter dem Schlagwort „Übersetzer" oder unter ähnlichen die verschiedenartigsten Geister des 15. Jahrhunderts zusammengestellt, Übersetzer altmodischer französischer Ritter- und Liebesromane wie *Türing von Ringoltingen*, den Verdeutscher der *schönen Melusine* oder diejenigen, welche den in Prosa aufgelösten *Wigalois*, den *Lanzelet*, den *Tristan* übersetzt hatten mit dem im Wesen humanistisch gerichteten *Heinrich Steinhöwel*[2], so wies Herrmann mit Entschiedenheit auf die Notwendigkeit einer scharfen Trennung beider Richtungen hin, derjenigen, die noch völlig in den Traditionen des Mittelalters wurzelt und der andern, welche in Italien das führende Land jener neuen Bildung sah, welche von der Antike befruchtet war. Wie bereits bemerkt, hat Herrmann dem Albr. von Eyb die ihm als erstem Übertrager lat. Dramen gebührende Stellung in der Literaturgeschichte zugewiesen. Der erste Druck dieser Übertragungen stammt aus dem Jahre 1511; man hatte jedoch nicht gewußt, daß ihre Entstehung in das Jahr 1474 fällt. Das ist der Grund, warum *H. Kurz* in seiner Gesch. d. Lit. 715b dem Humanisten einen völlig falschen Platz in der literarhistorischen Entwicklung gibt „Hans Nydhardt war der erste, welcher einen Versuch der Art (der Übersetzung aus dem Lateinischen) machte: er übersetzte den Eunuch des Terenz, der zu Ulm im Jahre 1486 im Druck erschien. Ihm folgte ein Unbekannter: ..... und im Jahre 1511 übersetzte Albrecht von Eyb die Menächmen und die Bacchides des

---

[1] Max Herrmann, Albecht von Eyb und die Frühzeit des Deutschen Humanismus, Berlin 93.

[2] Vgl. W. Wackernagel-Martin, Geschichte der deutschen Lit.[2] I, S. 454f. Auch J. Baechtold, Geschichte der deutschen Lit. in der Schweiz S. 240 hat nicht scharf gesondert.

Plautus[1].“ Aber Herrmann begnügte sich nicht mit dem Ergebnis, die Abfassungszeit der verschiedenen Eyb'schen Werke gesichert und dadurch manche Ungerechtigkeiten seinem Autor gegenüber beseitigt zu haben, ja Eyb überhaupt in ein helleres Licht gerückt zu wissen, er machte den Versuch, nachzuweisen, daß Eyb der erste humanistische Schriftsteller in Deutschland überhaupt sei, der antikes Gut und italienische Renaissanceliteratur ins deutsche übertragen habe und dadurch zuerst in den breiteren Schichten der Gebildeten, die nicht Latein verstanden, den Humanismus populär gemacht habe[2]. Bis dahin war dem Eßlinger Stadtschreiber *Niklas van Wyle* allgemein diese Rolle in der deutschen Literatur zuerkannt worden. Und als der begabte Vorkämpfer für die neuen Bildungsideale im Streite gegen die noch überall an unseren Hochschulen blühende Scholastik, als der eigentliche Förderer dieser Bestrebungen durch lateinische Traktate und eigene schöngeistige Schriftstellerei, als derjenige, von dem Wyle zu seinen Translatzen ermutigt war, galt der kaiserliche Kanzleisekretär *Enea Silvio*, der nachmalige Papst Pius II. Diesem machte Herrmanns Schrift[3] dadurch, daß sie Wyle die Priorität zu Gunsten Eybs absprach, ja sogar nachweisen sollte, daß Wyle von Eyb abhängig war, ohne weiteres seinen bevorzugten Platz streitig. Denn Eyb hatte seine humanistische Bildung unmittelbar auf italienischen Universitäten bekommen, in Turin unter Balthasar Rasinus, in Bologna und Padua; er wäre also unabhängig von Enea Silvio zu der Beschäftigung mit der Antike gekommen. Hätte Herrmann recht, so hätten wir eine grundsätzliche Änderung des Bildes von der Rezeption des Humanismus in Deutschland vorzunehmen. Ich übergehe die große Anzahl der kurzen Äußerungen über dies Thema in den bekannten Literaturgeschichten und gebe nur die wichtigen Sätze aus den beiden grundlegenden Werken von Georg Voigt[4] wieder, die den alten gegenteiligen Standpunkt deutlich charakterisieren. Im 'Enea Silvia' ist das Kapitel S. 342ff. überschrieben „Enea Silvio als Apostel des Humanismus in Deutschland“ und es heißt dort II, 351 „Die Opposition (scil. in Deutschland und Österreich), auf die Enea als Apostel des Humanismus stieß, ein barbarisches Vorurteil nach seiner Meinung war nicht wohl zu brechen, aber doch im Laufe der Jahre zu biegen.

---

[1] Vgl. Matthias, Zeitschr. f. d. Ph. XXVIII (1896), S. 280 (Rez. von M. Herrmann).

[2] Es ist des öfteren Herrmanns Neigung, die Bedeutung anderer zu Gunsten seines Autors zu schmälern. Vgl. auch Wunderlich, Litbl. 1894 Sp. 292: „Verzeihlich ist es, wenn in solchem Zusammenhang (bezieht sich auf die Eyb'schen Schriften über die Ehe) bedeutendere Persönlichkeiten hinter Eyb zurücktreten müssen“.

[3] Vgl. Max Herrmann, a. a. O. S. 45ff.

[4] G. Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter. 3 Bde. (bes. Bd. II, 1862), dann: Die Wiederbelebung des klass. Altertums oder das erste Jhd. des Humanismus. 2 Bde., 3. Aufl., besorgt von Max Lehnerdt, Berlin 1893 (bes. Bd. II).

Er fand, wie er sagt, die Poesie in Österreich verachtet und fühlte sich als gekrönter Dichter (— Enea Silvio war im Jahre 1442 von Friedrich III. zum *poeta laureatus* gekrönt worden — Verf.) berufen, ihren Nutzen und ihre Würde zu verteidigen"; und S. 342 „Ganz eigentümlich aber ist seine literarische Gestalt, insofern er (Enea), trotz aller klimatischen Ungunst, der Verpflanzer der humanistischen Schule in die Gaue Deutschlands geworden ist". Ähnlich lesen wir in der Wiederbelebung II, S. 277 „Nicht auf seinen Ruf (Friedrichs III.), sondern auf Veranstaltung anderer und als halber Abenteurer trat im Jahre 1442 Enea Silvio de' Piccolomini in seine Reichskanzlei, dieser aber ist unter den Deutschen der eigentliche Apostel des Humanismus geworden"; zuletzt S. 311: „Italien hatte einen seiner Humanisten, den Piccolomini, wie einen Missionär zu den deutschen Barbaren gesandt[1]."

Über die äußerlichen Beziehungen Wyles zu Enea sind wir einigermaßen unterrichtet[2]. Im Jahre 1452 schickte er dem Italiener, der schon Bischof von Siena war, ein selbstgemaltes Bild. Das Dankschreiben besitzen wir; es ist datiert aus Wiener-Neustadt 1452[3] und enthält die Aufforderung für Wyle, weiter der bildenden Kunst wie der Förderung der Rhetorik und des Stils zu dienen; denn „*Scripta illius ætatis rudia ſunt, inepta, incompta*" . . . und dann die bekannte Stelle „*Laudo te, quem pictura ſummum, eloquentia mediocrem* (sic! sicher fälschlich für *non mediocrem*) *habet. Et hortor ut qualis es pictor, talem te velis Oratorem præſtare, ut dicendi facultus* quae olim apud Alemanos non utilis (ohne Zweifel *non in utilis*[4]) fuit, *poſtea in exilium acta eſt te duce priorem locum vendicet . . .*" Und noch einen zweiten Brief[5] von Enea an Wyle besitzen wir, wiederum die Quittung für ein dem Poeten übersandtes von Wyle verfertigtes Bild, das den heiligen Christophorus darstellt; auch in diesem findet sich eine Ermunterung

[1] Ähnlich äußert sich auch Anton Weiß in seiner vieles Schiefe und wenig Neues enthaltenden Rede „Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Sein Leben und Einfluß auf die literarische Kultur Deutschlands", gehalten bei der feierlichen Inauguration als Rektor Magn. Graz 1897, S. 3.

[2] Vgl. hierzu bes. G. Voigt, Wiederbelebung[3] II, 307 „Piccolomini war schon Bischof von Siena, als der Stadtschreiber von Eßlingen sich ihm zu nähern, ihm seine Freundschaft anzubieten wagte. Sie wurde mit Wohlwollen und mit der Ermunterung angenommen, durch ihn möge die Wohlredenheit in Deutschland erblühen, wie der Bischof ähnliches zuvor auch Gregor Heimburg zugerufen. Ein Bild Weil's, den heiligen Christophorus darstellend, frischte die Freundschaft an und ward ebenso gütig aufgenommen". Ähnlich Voigt, Enea Silvio II, 355. Vgl. vor allem auch P. Joachimsen, Frühhumanismus in Schwaben, Württ. Vierteljahrshefte für Landesgesch. N. F. V. (1896) bes. 74ff.

[3] Der Brief findet sich in der Basler Ausgabe der *Opera Omnia* des Enea als Nr. 119, S. 646f.

[4] So richtig A. Weiß, a. a. O. S. 80 Anm.

[5] Bei G. Voigt, Die Briefe des Aeneas Sylvius S. 409f.; auch abgedruckt bei A. Weiß, a. a. O. S. 80 Anm. 1. Der Brief ist datiert vom 3. Febr. 1454 aus Wiener-Neustadt.

für den Deutschen, das Schreiben lat. Briefe fortzusetzen „. . . *Tuas literas videbo omni tempore libens, in quibus nec ornatus deest et affectus erga me singularis oftenditur. Vale et perge amare et scribere*". Weiter besitzen wir ein Schreiben von Niklas an Enea, daß erst vor einigen Jahren bekannt geworden ist[1], in dem er den Italiener zur Erlangung der Kardinalswürde beglückwünscht. Der Brief ist aus Eßlingen geschrieben und stammt aus dem Jahre 1457[2]. Uns gehen nur die Stellen an, wo sich Wyle seiner *amicicia* zu Enea rühmt, weil sie uns zeigen, daß auch die persönlichen Beziehungen beider Männer nicht rein oberflächlich gewesen sein können: „. . . . *cum autem eadem vestra paternitas dudum suis scriptis mecum fedus amicicie haud vulgaris inierit, prout ea scripta.*" Hatte sich Wyle in seinen Jugendjahren zuerst an den Zürcher Felix Hemerlin angeschlossen, dann in Nürnberg viele Anregung von Gregor Heimburg erfahren, so fällt in seine Eßlinger Zeit (1447—69) der entscheidende Anschluß an Enea Silvio[3] und die Entfaltung seiner Vorliebe für italienische Renaissanceschriften. Aus dem Jahre 1461 stammt seine erste Verdeutschung, die Übersetzung von Poggio Florentinos Schrift von der Veränderlichkeit des Glücks (4. Translatze). Aber die wichtigste Quelle für seine „Translatzen" bilden die lat. Schriften des Enea Silvio. So steht den räumlich an erster Stelle des Wyle'schen Übersetzungswerkes die Novelle von Euryolus und Lucrecia (1462)[4], „eine seiner ersten Arbeiten, sicher eine seiner besten"[5]. Ebenso sind die III., die X. und die XII. Translatze den Schriften des Enea entnommen[6]. Aber die Abhängigkeit Wyles geht noch weiter. Die rhetorischen Wendungen in den lat. Briefen des Deutschen stammen zum großen Teil aus den Briefen des Enea. Joachimsen[7] sagt darüber: „Aber selbst diese Phrasen sind nicht sein (Wyles) Eigentum, sie sind ebenso wie ein ganz beträchtlicher Teil des übrigen Inhalts der Briefe wörtliche Entlehnungen aus den Briefen des Enea Silvio." Wie sehr Wyle selbst die Briefe des Picco-

[1] Er ist überliefert im Cod. Innsbruck 760, Bl. 88 und Luzern M. 320, fol., Bl. 114.

[2] Rudolf Wolkan, Neue Briefe von und an Niklas von Wyle PBB XXXIX, S. 530f. (1914).

[3] P. Joachimsen, a. a. O. S. 83.

[4] 1444 von Enea in Wien auf Aufforderung seines Lehrers, des senesischen Juristen Sozzini, geschrieben. Basler Ausgabe S. 622ff.; vgl. J. Baechtold, Gesch. der deutschen Lit. in der Schweiz, S. 233 und Br. Strauß, Der Übersetzer Nicolaus von Wyle (1912), S. 12.

[5] Vgl. Bruno Strauß, a. a. O. S. 228: „Etwas von dem hinreißenden Glanze, den diese hinreißend erzählte Novelle ausstrahlt, spiegelt sich unstreitig in der Wyleschen Übersetzung wieder."

[6] III. Tr. = der an Nicolaus von Wartenburg gerichtete *Lehrbrief gegen die Liebe* (31. XII. 1446) Basl. Ausg. S. 607ff. — X. Tr. = Brief des Enea an Herzog Sigismund von Tirol, in welchem dem Fürsten die klass. Bildung empfohlen wird, Basler Ausg. S. 600ff. — XII. Tr. = *Somnium de fortuna* (Brief des Enea an Prokop von Rabenstain, 1444) Basl. Ausg. S. 611.

[7] a. a. O. S. 79f.

lomini liebte, wie sehr er andererseits bestrebt war, diese Briefe, die für ihn das Muster des lateinischen Stiles darstellten, in seiner Heimat zu verbreiten, erhellt daraus, daß er der erste war, der eine Druckausgabe der gesammelten Briefe des Enea besorgte[1].

Wir sehen hieraus, daß der spätere Papst Pius II. der geistige Führer, das hervorragende Vorbild für die Tätigkeit des Niklas von Wyle ist, die Persönlichkeit, an deren Schaffen sich der Deutsche hinaufentwickelt hat. Das ist wohl nie bestritten worden; es schien mir aber trotzdem unerläßlich, auf all dies noch einmal im Zusammenhang hinzuweisen, weil daraus an sich schon die Unwahrscheinlichkeit der von M. Herrmann aufgestellten Behauptungen deutlich erhellt. Herrmann suchte seinen Nachweis, daß Eyb vor Wyle in Deutschland humanistische Schriften popularisiert habe, wesentlich dadurch zu führen, daß er Stellen aus den Translatzen Wyles als Plagiat Eyb'scher Gedanken und Sätze zu erweisen strebte. Er sagt dies zuerst ganz allgemein in der Einleitung zu seinem Buche[2]: „(Die Monographie über Eyb) wird ferner zeigen, daß als erster deutscher Humanist nicht Niklas von Wyle, sondern Albrecht von Eyb zu bezeichnen ist" und er fährt später fort[3] „Den Gärtner, der die Einführung der neuen Kultur vermittelnd bewerkstelligte, sieht Voigt ausschließlich in Aeneas Sylvius. Die hohe Bedeutung dieses Mannes für die Rezeption des Humanismus in Deutschland soll nicht bestritten werden, — aber eine ganze Anzahl deutscher Männer haben sich ohne seine Anregung in Italien dem Humanismus in die Arme geworfen und ihre Studien dann in Deutschland nutzbar gemacht. Weitaus der Bedeutendste unter ihnen ist Albrecht von Eyb". Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß Enea nicht ausschließlich für die Aufnahme des Humanismus bei uns verantwortlich zu machen ist, gewaltige geistige Bewegungen und Umwertungen lassen sich niemals auf eine Quelle zurückführen, das Entscheidende aber ist, daß er den Anstoß gab, einen Mann wie Wyle, der selbst schriftstellerisch tätig war, aus den geistigen Banden eines Felix Hemerlin zu lösen, der, wenn auch ein Liebhaber klassischer Literatur, doch in seinem Denken und seinen Arbeiten durchaus Scholast war. Das Entscheidende ist weiter, daß Enea Silvio nicht nur Gelehrter, sondern selbst moderner Mensch und schaffender Künstler, Schöngeist war, während diejenigen, von denen Eyb und andere auf norditalienischen Universitäten ihre Anregung empfingen, Professoren waren, die ausschließlich antikes Schrifttum vermittelten. Dies mag übrigens einer der Gründe sein, daß die Hochblüte des deutschen Humanismus einen wesentlich gelehrten Charakter trägt, weitabestehend von dem Humanismus des mittleren Italien, der die Antike als Lebens- und Schönheitsideal in die Moderne zu übertragen und in ihr zu verwirklichen suchte.

---

[1] Vgl. G. Voigt, Die Briefe des Aeneas Sylvius, S. 333.
[2] a. a. O. S. 2f. [3] a. a. O. S. 4.

Später wendet Herrmann sich dem Beweise für diese seine These zu[1]. Er ist gegründet auf zwei Stellen aus Eyb's Schriften, die Wyle benützt haben soll. Die erste findet sich in Eyb's „*Margarita poetica*" und enthält eine Rechtfertigung der Darstellung sinnlicher Liebe in der Poesie[2]; fast die gleichen Worte finden sich bei Wyle in seiner Vorrede zur 1. Translatze, natürlich hier in deutscher Sprache. Wegen der überraschenden Übereinstimmung beider Stellen steht es außer Zweifel, daß sie nicht unabhängig von einander entstanden sind. Nun ist die Margarita poetica erst 1472 gedruckt[3], die Vorrede zur 1. Translatze des N. von Wyle stammt jedoch schon aus dem Jahre 1462. Herrmann muß also zu der Folgerung kommen, daß Wyle die Margarita poetica bereits 10 Jahre vor ihrer Drucklegung, jedenfalls vor 1462 gekannt habe[4]. Als zweites Plagiat, das Wyle an Eyb begangen haben soll, ist nach Herrmann die 16. Translatze, eine Lobschrift auf die Frauen (abgeschlossen am 20. September 1474) anzusprechen. Sie stelle nur zur Hälfte eigenes Gut Wyles dar. Die andere sei eine mehr oder minder getreue Überarbeitung der „*Clarissimarum feminarum laudacio*" des Albrecht von Eyb, wie sie sich in ursprünglicher Fassung als 17. Oratio[5] in der Margarita poetica findet[6. 7].

---

[1] S. 201.

[2] Siehe die Stelle weiter unten (im II. Teil), wo ich den Gegenbeweis gegen die Aufstellungen H.'s zu führen versuche. Herrmann selbst sagt S. 201: „Ohne Frage haben wir hier eine Übertragung der oben S. 199f. gegebenen Sätze Eyb's vor uns". Herrmann hätte diese Behauptung kaum aufgestellt, wenn er bemerkt hätte, daß sich ein ganz entsprechender Passus bei Enea Silvio findet; s. u. Er hielt die betreffenden Sätze offenbar für Eyb'sches Eigentum. Unter dieser Voraussetzung war es allerdings wahrscheinlich, Wyle als den Übersetzer und Abhängigen zu betrachten. [3] Originalausgabe 1472 Nürnberg, Sensenschmidt (s. u.).

[4] Ich gebe zu, daß diese Möglichkeit bestehen könnte, da es Herrmann gelungen ist, mit Sicherheit zu erweisen, daß die Marg. poet. bereits im Jahre 1459 vollendet war; a. a. O. S. 205ff. Früher hat man die Entstehung der Schrift einfach nach der Jahreszahl, die auf dem ersten Druck steht, in das Jahr 1472 gesetzt. [5] a. a. O. S. 267 und 269.

[6] Herrmann selbst sagt darüber a. a. O. S. 269f.: Die „*Clariſſimarum feminarum laudacio* aber beansprucht unser Interesse nicht nur in der Entwicklungsgeschichte der Werke Eybs, sondern auch für die Beurteilung der Werke seines Zeitgenossen Niclas von Wyle. Die Literaturgeschichte hat bisher erklärt, daß unter den 18 Translationen, die Wyle herausgegeben hat, nur 16 eigentliche Übersetzungen, zwei dagegen selbständige Arbeiten Wyles seien: . . . . . die sechzehnte, eine Lobschrift auf die Frauen, in der Wyle all den Segen aufzählt, den die Frauen dem Menschengeschlechte gebracht. Es läßt sich nun aber nachweisen, daß diese Nummer, die am 20. September 1474 abgeschlossen ist, zur Hälfte keine eigene Arbeit Wyles, sondern wiederum eine Translation ist, was der Translator diesmal allerdings verschweigt. Daß er sich schon viele Jahre früher stillschweigend Stellen der «Margarita poetica» zu Nutze gemacht hatte, haben wir bereits oben gesehen". Wenn auch das Gefühl für Plagiate im 15. Jahrh. nicht mit unserm heutigen Empfinden zu vergleichen ist, so liegt doch in den Herrmann'schen Worten eine starke Herabsetzung für Wyle, die ihn in ein eigenartiges Licht setzen und geeignet sind, seine literarhistorische Bedeutung im Vergleich zu Eyb herabzudrücken.

[7] Die „*Clariſſimarum feminarum laudatio*" ist auch mit einigen Abweichungen

Wie hat sich nun die Literaturwissenschaft zu Herrmanns Behauptungen gestellt? In keiner der in den Jahren nach dem Erscheinen des Herrmann'schen Buches geschriebenen Rezensionen findet sich eine sachliche Auseinandersetzung mit der Behauptung, daß Eyb als Humanist nicht von Enea Silvio beeinflußt sei, sondern seine Anregungen allein in Italien empfangen habe, in keiner ist geprüft worden, ob Wyle wirklich als Plagiator von Eyb betrachtet werden muß und damit Wyle und mittelbar Enea Silvio für die Einführung humanistischer Schriften in die deutsche Literatur nicht die bahnbrechende Stellung einzuräumen ist wie sie ihnen vordem eingeräumt wurde. Die meisten Rezensionen begnügen sich damit, kritiklos Herrmanns diesbezügliche Aufstellungen wiederzugeben oder aber sie übergehen sie stillschweigend. Das ist der Fall in den Rezensionen von H. Holstein[1], in einer namenlosen im Liter. Cbl.[2], in denjenigen von Ph. Strauch[3], Matthias[4],

---

von Eyb als selbständige Schrift herausgegeben worden: 24. November 1459, also im gleichen Jahre, in dem die Marg. Poetica abgeschlossen war (im Mai 1459; Herrmann a. a. O. S. 205). „Wir besitzen aber eine ältere Fassung des Werkes, und diese ist sogar gedruckt: sie steht im letzten Teil der „Margarita poetica" als siebzehnte Oratio und ist somit bereits in Italien entstanden" Herrmann a. a. O. S. 267; und weiter a. a. O. S. 271: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Wyle Eybs „*laudacio*" in der ursprünglichen Fassung vor sich gehabt hat, denn die zweite ist so durch und durch mit Erweiterungen durchflochten, daß der Übersetzer sicherlich auch einige von den Zusätzen mit herübergenommen hätte . . ."

[1] Hugo Holstein, Zs. f. vgl. Litgesch. N. F. 7, 340—345 (1894). S. 340 Albr. v. Eyb „hat an den blühendsten Universitäten Italiens diejenige Bildung gewonnen, durch die er der erste deutsche Humanist geworden ist; S. 343 „Zuletzt werden die beiden Werke eingehend besprochen . . ., durch die sich Eyb einen bleibenden Ruf als der erste deutsche Humanist erworben hat."

[2] Literar. Cbl. 1894 Sp. 762 nimmt überhaupt keine Stellung zu der uns beschäftigenden Frage.

[3] Philipp Strauch, Anz. f. d. A. XXI, 84—91 (1895). S. 85. „Auf breiter Grundlage schildert er (Herrmann) den Entwicklungsgang des *bedeutendsten Vertreters der Frührenaissance* . . ." S. 87f. „Als Eyb 1459 nach Deutschland zurückkehrte, war die M. p. bereits abgeschlossen. Gedruckt wurde sie erst 1472 als eines der zeitgenössischen Werke, das unter die Presse wanderte, und bis 1503 noch 14mal aufgelegt. Aber bereits 1462 hat Niclas von Wyle die Marg. in seiner 1. Translation benutzt"; S. 88 „Die Clarissimarum feminarum laudatio liegt in 2 Fassungen vor: die ältere, bereits in Italien entstanden, ist in der Marg. poet. als 17. oratio gedruckt und, wie H. nachweist, in Wyles 16. Translation benutzt . . ."

[4] Matthias, Z. f. d. Ph. 28, 273—280 (1896). S. 273 „Der Zweck des Buches ist . . . den Beweis dafür zu bringen, daß nicht, wie sonst angenommen worden, Niclas von Wyle, sondern Albr. v. Eyb der erste deutsche Humanist gewesen . . . . . [Der Humanismus] ist durchaus von Süden zu uns gekommen; unter den Deutschen, die sich ihm unabhängig von Aeneas Sylvius in Italien in die Arme geworfen haben, ist der bedeutendste Albr. von Eyb . . .; S. 275. „Der Epilog [zur Marg. poet.] enthält außer anderem eine Rechtfertigung der neuen Wissenschaft, als deren erster Verkünder Eyb in Deutschland auftritt"; „Mehr Wert haben für uns seine in dieser Zeit entstandenen lat. Schriften über Ehe und Frauen, beides ein Lieblingsthema Eyb's:

R. M. Meyer[1.2]. Mehr oder minder bestimmt wurde Herrmanns Ansicht zurückgewiesen von H. Wunderlich[3], F. Vogt[4] und K. Wotke[5]. Mit einem einfachen Widerspruch begnügen sich jedoch auch diese; keiner hat den Versuch unternommen, Herrmanns Beweisführung auf Grund der Quellen zu widerlegen.

Es gilt nun, Herrmanns Beweisführung zu entkräften und nachzuweisen, daß entweder Eyb den Wyle benutzt hat oder aber daß beide aus der gleichen Quelle schöpften. Für die 16. Translatze, das „Lob der Frauen", trifft wahrscheinlich das letztere zu. Diese Tatsache hat

---

Clarissimarum feminarum laudacio, die Niclas von Wyle in seinen Translationes stillschweigend übertragen hat."

[1] R. M. Meyer, Z. f. Kulturgesch. 3, 127f. (1896). In der ganz kurz gehaltenen Rezension beweist doch wohl folg. Satz, daß auch Meyer sich in den uns betreffenden Fragen auf Seite Herrmanns stellt. S. 128 „Nun ist Eyb, dem Hermann den Ehrentitel des ersten deutschen Humanisten zuspricht, zugleich der Bruder . . .".

[2] Ich möchte hier auch eine Bemerkung in dem Jb. f. neuere Deutsche Lit.-Gesch. I, Abt. II, 8 (M. Herrmann und S. Szamatólski) S. 134 nicht unerwähnt lassen: „Kein Schüler des Aeneas Sylvius, sondern erst als gereifter Mann mit ihm in Verbindung getreten ist der hervorragendste unter den ältesten deutschen Humanisten, A. v. E." Ich weise schon an dieser Stelle darauf hin, daß Herrmann selbst a. a. O. S. 98f. und 99 Anm. 1 meint, Eyb habe in seinem *Tractatus* de speciositate Barbarae *puellulae*, einer seiner ersten Arbeiten (1452), „vielleicht doch die genannte Erzählung (Euryalus und Lucretia des E. Silvio) als unmittelbare Vorlage" benutzt. Also schon in den Jugendschriften Anregung durch Enea und Abhängigkeit von ihm.

[3] H. Wunderlich, Ltbl. 1894 Sp. 291—93. Sp. 292: „Auch Niklas von Wyle wird gar rasch zu einem Plagiator an Eyb, mit dem er vielleicht nur die Vorlagen gemeinsam hat."

[4] Fr. Vogt, Gött. gel. Anz. 1895 no 4. S. 318ff. S. 328: „Diejenigen unter [den Literaturgeschichten], die über A. v. E. und seine Werke überhaupt im Zusammenhang handeln, weisen ihm auch die Stellung an, die ihm in einer Gesch. d. d. Lit. einzig und allein zukommen kann: sie setzen ihn unter die Prosaisten des 15. Jahrh., die sich die Popularisierung der klass. und Renaissance-Lit. angelegen sein lassen, und zwar hinter Niklas von Wyl, der sich in dieser Richtung schon vor ihm betätigt hatte."

[5] K. Wotke, Z. f. d. ö. G. 46. Jahrg. 1895 S. 512—16. S. 512: „Für [den Humanismus in] Franken will nun H. in diesem Buche eine erschöpfende Darstellung bieten und gleichzeitig den Beweis führen, daß nicht Niklas von Wyle, sondern A. v. E. der erste deutsche Humanist sei." S. 514: „Es ist bekannt, daß die Frauenfrage in der Renaissancezeit eine große Rolle spielte. Deshalb kann man sich nicht wundern, wenn ihr auch der deutsche Humanist seine Aufmerksamkeit zuwandte. Dies geschah zunächst in drei kleineren lateinischen Abhandlungen, die folgende Überschriften führen: Clar. fem. laudatio, Invectiva in lenam, An viro sapienti uxor sit ducenda. Der Verf. untersucht zwar deren Verhältnis zu den Schriften Wyles, unterläßt aber nachzusehen, inwiefern auch Pontanos Arbeiten auf diese eingewirkt haben. (Vgl. E. Gothein, Zur Kulturentwickelung Süditaliens. Bresl. 1880). Hierher gehören auch dessen (Eybs) deutsche Novellen Guiscardus und Sigismunda, Marina, Albanus und der in dialogischer Form gehaltene Streit über den Adel; alle vier Nummern stammen aus der italienischen Literatur."

bereits P. Joachimsohn[1] erkannt. Er sagt, daß während man vor Herrmann die 16. Tr. nicht für eine eigentliche Translatze sondern eine eigene Arbeit Wyles gehalten habe, es durch diesen feststehe, daß sie zur Hälfte wörtliche Übersetzung eines Stückes sei, welches sich auch in Eybs Margarita poetica findet[2]. Wyle selbst gibt einen Hinweis auf sein Vorbild: „*daz jch mich der worten etlicher măsz gebruche der frŏwen nicolose, vor ainen bäbstlichen legaten zu banonia getăn*[3]." Die *frŏwe nicolose* ist Nicolasia Sanuda, die Gattin eines Bolognesischen Senators. Joachimsen sagt darzu[4]: „Daß aber Wyle nicht, wie bei Herrmann gesagt ist, die Margarita selbst benutzt hat, zeigt der Umstand, daß er die von Eyb nicht genannte Verfasserin kennt." Der päpstliche Legat, vor dem Nicolasia ihre Rede gehalten hat, ist Bessarion, der 1453 zu Bologna ein Luxusverbot erließ, gegen das die Senatorin sich wandte[5]. Da die Rede der Nicolasia ungedruckt ist, so läßt sich allerdings nicht feststellen, wie eng der Anschluß an das Vorbild ist und ob Wyle tatsächlich von 330,25 ab (Hinweis auf die Geschichte der Augeriona) selbständig wird wie Herrmann aus der Vergleichung mit Eyb geschlossen hat. Die Margarita poetica weist nämlich von Wyle 330,25 ab keine Entsprechungen mehr auf[6]. „Jedenfalls", schließt Joachimsohn, „ist Eyb auch nur Plagiator"[7].

17.

Zur amerikanischen Kultur der Gegenwart.

Von Dr. **Walther Fischer**,
o. Professor der englischen Philologie an der Technischen Hochschule, **Dresden**.

I.

Die geschichtliche Entwicklung der nordamerikanischen Zivilisation läßt sich etwa so zusammenfassen: Die von Neuengland aus-

---

[1] Translationen von Niclas von Wyle S. 325, 28ff.

[2] a. a. O. S. 87, Anm. 1.

[3] Joachimsen verweist hiefür auf Fantuzzi, Notizie degli scrittori Bolognesi VII, 314. Die Schrift ist mir nicht zugänglich.

[4] Unverständlich ist mir die Bemerkung J.'s, es lasse sich, da die Rede ungedruckt ist, nicht mit Sicherheit sagen, ob Wyle oder Eyb die Umstellungen der einzelnen Teile gemacht habe. Es sind doch noch die verschiedensten anderen Möglichkeiten; fest steht nur, daß Wyle die Nicolasia direkt benutzt haben muß. 1. können beide unabhängig von einander umgestellt haben oder nur einer; 2. kann Eyb den Wyle benutzt haben, der seinerseits bereits umgestellt haben konnte. Diesen hätte dann Eyb von neuem überarbeitet.

[5] Vgl. auch die Bemerkung Wunderlichs oben S. 224.

[6] Paul Joachimsen, Frühhumanismus in Schwaben. Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgesch. N. F. V. (1896) S. 63ff.; bes. S. 87.

[7] Ich weise darauf hin, daß Herrmann die Möglichkeit einer gemeinsamen Quelle beider von vornherein ausschließt. Der Wortlaut bei Joachimsohn entspricht aber durchaus nicht dieser Behauptung. Siehe H.'s Wortlaut oben S. 14a.

strahlende, vom gemeinsamen Ideal des Puritanismus beseelte Geistesrichtung konnte infolge ihrer Geschlossenheit trotz der verhältnismäßig geringen Zahl ihrer Vertreter in den ersten zwei Jahrhunderten der amerikanischen Geschichte eine beherrschende Stellung einnehmen und den ganzen damals kolonisierten Landstrich mit angelsächsischem Geiste erfüllen. Auch die Kolonisten aus dem nichtenglischen Europa, hauptsächlich Iren, Deutsche und Skandinavier, gewonnen durch die demokratischen Grundsätze des amerikanischen Staatsgedankens, paßten sich Generationen hindurch jener angelsächsischen Geistesrichtung im allgemeinen ohne Sträuben an. Erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begann die immer bunter werdende Einwanderermenge, nun mit starken Bestandteilen aus süd- und osteuropäischen Ländern durchsetzt, der Aufsaugung durch die von ihrem eigenen Wesen oft so verschiedenen Altbevölkerung erhebliche Schwierigkeiten entgegenzusetzen. Seit der politischen Unabhängigkeit vom Mutterlande und dem immer machtvolleren Erstarken der jungen Republik auf politischem und wirtschaftlichen Gebiete hatte sich überdies eine kräftige Strömung entwickelt, die sich auch auf geistigem Gebiete vom alten Mutterlande möglichst freizumachen suchte und sich bemühte, eigene Geisteswerte zu schaffen und weiterzubilden. So ergaben sich also zu Ende des 19. Jahrhunderts zwei Hauptströmungen in der nordamerikanischen Kultur und Kulturauffassung; die eine betont stark die angelsächsischen, historischen Gebundenheiten, die andere will den Unabhängigkeitsgedanken auch auf geistigem Gebiete verwirklichen. Die erstere findet ihre Hauptstütze in der Tatsache der gemeinsamen englischen Muttersprache und einer zwei Jahrhunderte langen gemeinsamen Geschichte; die zweite baut sich auf auf dem Selbstbewußtsein der jungen Republik und der jüngsten, angelsächsischemWesen schwerer zugänglichen Bevölkerungsschichten. Jene ist der Ausdruck älteren Konservatismus, der in der herrschenden individualistischen, kapitalistischen Wirtschaftsordnung Genügen und Förderung findet, in dieser kommen jüngere radikale Stimmen und Stimmungen zur Geltung, die nötigenfalls am Bestande der geltenden Gesellschaftsordnung zu rütteln sich nicht scheuen.

Um die Wende des 19. Jahrhunderts waren diese beiden klar ausgeprägten Geistesrichtungen in einem stillen, aber darum nicht weniger zähen Wettbewerb. Da kam der Weltkrieg, und mit dem Anschluß Amerikas an die Alliierten trug die angelsächsische Richtung einen entscheidenden Sieg davon. Die Opposition verstummte, freiwillig sich unterwerfend oder starkem Druck sich fügend. Aber wie in allen Ländern die während des Kriegs nur schlummernden Gegensätze nach dem Waffenstillstande um so stärker wieder auflebten, so erstanden auch in den Vereinigten Staaten die beiden geistigen Parteien aufs neue, und jede vermeinte, aus dem großen Geschehen die ihrem Gedankenbereiche am nächsten liegenden Schlüsse ziehen zu dürfen.

II.

Daß es sich bei der hier vertretenen Anschauung von einer Doppelströmung in der gegenwärtigen amerikanischen Kultur um keine bloße Theorie, keine künstliche Konstruktion, sondern um tatsächliche Gegebenheiten handelt, kann durch nichts schlagender bewiesen werden, als durch das kürzliche Erscheinen zweier hochbedeutsamer Bücher, deren geistige Richtung, wenn nicht ihr sachlicher Inhalt, allen bekannt sein sollte, die sich für amerikanische Dinge der Gegenwart überhaupt interessieren. Das eine ist seiner Entstehung nach ein echtes Kriegsbuch und vertritt mit Wärme den Gedanken angloamerikanischer Interessengemeinschaft und Geistesverwandtschaft. Der Umstand aber, daß es nach dem Waffenstillstand herausgebracht wurde, zeigt deutlich die Lebendigkeit seiner geistigen Richtung. Es enthält zwölf Vorlesungen, die im August 1918 bei Gelegenheit eines Sommerkurses in der Universität Cambridge von zehn amerikanischen und englischen Sachverständigen gehalten wurden, und führt den Titel: "*The America of Today.* Being lectures delivered at the Local Lectures Summer Meeting of the University of Cambridge 1918". Edited by Gaillard Lapsley, M. A., Ph. D. (Harvard), Fellow and Lecturer of Trinity College; Cambridge, University Press, 1919 (XXV und 254 Seiten). Der Herausgeber des Buches spricht einleitungsweise über die mittelpunktfliehenden und mittelpunktsuchenden Strömungen auf allen Gebieten des amerikanischen Lebens. Dann folgen Ausführungen über „Englischen Einfluß auf amerikanische Ideale von Gerechtigkeit und Freiheit", über amerikanische Staats- und Stadtverwaltung, soziale Gesetzgebung, die Entwicklung der Industrie und ihr Verhältnis zur Regierung, die jüngste Geschichte der politischen Parteien, Universitäts- und Unterrichtswesen, zeitgenössische, literarische Strömungen, eine Charakteristik der amerikanischen Philosophen William James und Josiah Royce, endlich ein Aufsatz über die Stellung der Frau in den Vereinigten Staaten[1].

Der Plan zum anderen Buche stammt aus dem Jahre 1920, als eine Gruppe von dreißig fortschrittlich gesinnten Amerikanern zu einer planmäßigen Erforschung der gegenwärtigen Kultur der Vereinigten Staaten sich zusammenschloß. Das Ergebnis ihrer Meinungen und Studien legten sie zwei Jahre später in einem starken Sammelbande vor: *Civilization in the United States.* An Inquiry by Thirty Americans. Edited by Harold E. Stearns. New York (1922), Harcourt, Brace and Company. X und 577 Seiten. Da wird gehandelt, um nur einige der hauptsächlichsten Schlagwörter zu nennen, von der amerikanischen Groß- und Kleinstadt, von Politik, Journalismus und Gerichtswesen, Schul- und Universitätsleben, von theoretischer und angewandter

[1] Eine gute Inhaltsangabe der einzelnen Aufsätze bietet S. B. Liljegren in seiner ausführlichen Besprechung des Buches in *Englische Studien* 56 (1922), S. 446—453.

Naturwissenschaft, von Philosophie und allen schönen Künsten, Volkswirtschaft und Radikalismus, vom Verhältnis der Geschlechter, Psychoanalyse und Medizin, von Einwanderung, Rasseminderheiten, Reklame- und Geschäftswesen, Sport und Spiel, Humor. Den Schluß bilden drei Aufsätze über amerikanische Kultur vom englischen, irischen und italienischen Standpunkt aus[1].

Ein Vergleich der in beiden Büchern zum Ausdruck kommenden Anschauungen ist in der Tat ungemein lehrreich. Beide Bücher behandeln ja teilweise die gleichen Gegenstände, beide führen öfters die gleichen Tatsachen auf, jede Gruppe von Autoren ist, wie die beiden Herausgeber bestätigen, von einer einheitlichen Anschauung beseelt, jede ist von der objektiven Richtigkeit ihrer Feststellungen durchdrungen. Wenn gleichwohl der aus den beiden Werken uns entgegenatmende Geist in der Mehrzahl der Beiträge so verschieden ist, so ist der Hauptgrund dieser Verschiedenheit eben in dem oben entwickelten allgemeinen Unterschied der Einstellung zu suchen, der sich hier auf den besonderen Gegensatz in der Stellung der beiden Gruppen zur Tradition zuspitzt. Im Buch der Zehn heißt es: In der Vergangenheit, in dem von den Vätern überlieferten angelsächsischen Geiste, der der Geist der wahren Demokratie ist, liegen die starken Wurzeln unserer Kraft; bleiben wir ihm treu und verschließen wir uns gegen alle Regungen, die diesem Geiste widersprechen! Das Buch der Dreißig spricht: Die Überlieferung, von der wir zehren sollen, ist für uns erledigt. Sie ist eine Fiktion, ein längst abgetragenes, verwachsenes Gewand, ein künstliches Gebilde, das der Realität entbehrt und dessen Stützung nur im Interesse einzelner liegt, während wir, das amerikanische Volk als Ganzes, uns je eher je lieber davon freimachen sollten.

III.

Welches sind nun die Tatsachen, die zur Erhärtung dieser beiden Anschauungen ins Feld geführt werden? Es ist bezeichnend, daß die Tatsache der gemeinsamen Sprache in beiden Werken nur gestreift wird. Die eine Gruppe erblickt darin das wesentlichste Band angloamerikanischer Gemeinsamkeit, dessen Vorhandensein im Zusammenhang mit der Literatur oder dem Einwandererproblem festgestellt zu haben genügt, um die fortdauernde geistige Gemeinschaft zu beweisen. Der andern Gruppe erscheint es natürlich, daß hinter der Schale der gleichen Sprache sehr wohl ein gänzlich verschiedener Kern sich bergen kann. Für theoretische Betrachtungen, etwa dahingehend, daß die Sprache selbst Kern ist, daß bestimmte logische und gefühlsmäßige

[1] Ein Verzeichnis der Aufsätze und ihrer Verfasser siehe in der kurzen Anzeige des Buches von A. Brandl im *Archiv f. d. Stud. d. N. Sprachen* 145 (1923), S. 161-2; vgl. auch ebenda Bd. 144 (1922), S. 153—154 einige Anführungen aus J. E. Spingarns Beitrag über *Scholarship and Criticism* (vgl. unten) und F. Bries trefflichen Bericht, *Die gegenwärtige Kultur Amerikas*, im *Tag* vom 11. März 1922 (Nr. 60).

Ausdrucksformen notwendig eine bestimmte Denk- und Gefühlsrichtung hervorrufen müssen, deren Einfluß sich das Individuum nur bei Mitwirkung von besonderen Umständen wird entziehen können, — für solche sprachphilosophische Erwägungen ist natürlich in beiden Werken kein Platz[1].

Der materiellen Interessengemeinschaft der beiden Länder wird im Buche der Dreißig nur im Vorübergehen als der Politik einer einflußreichen finanziellen und gesellschaftlichen Minderheit abfällige Erwähnung getan. Daß das Kriegsbuch der Zehn hier andere Töne anschlägt, ist selbstverständlich; ebenso, daß es auf wirtschaftlichem Gebiete einem engeren Zusammengehen mit den europäischen Alliierten auch nach dem Kriege das Wort redet.

Das stärkste Band, neben der gemeinsamen Sprache, erscheint den Zehn jedoch die Tatsache eines gemeinsamen Rechtsystems und die sich daraus ergebende Ähnlichkeit des Rechts- und Freiheitsbegriffes, die sowohl vom Herausgeber G. Lapsley, wie vom Verfasser des ersten Aufsatzes *English Influence on American Ideals*, Professor H. D. Hazeltine[2], eingehend erörtert werden. In England wie in Amerika herrscht *Common Law* und *Equity*, das gemeine Recht oder Gewohnheitsrecht und das Billigkeitsrecht; in England wie in Amerika hat die auf gemeinsamer Grundlage beruhende Rechtsprechung einen wesentlich praktischen Charakter angenommen. Die großen konstitutionellen Urkunden des englischen Volkes seit der Magna Charta waren auch die Briefe der amerikanischen Freiheiten und Rechte. Und wenn auch die Verfassung der Union und der Einzelstaaten in ihrer Entwicklung während der revolutionären Periode sich von den englischen Vorbildern in wesentlichen Dingen entfernte und eigenen Zielen zustrebte, so behielt doch die Rechtsprechung auch in dieser Epoche ihren englischen Charakter (vgl. Hazeltine, S. 10). Und auch heutzutage gilt nur in Louisiana Zivilrecht; „in allen andern Staaten jedoch beruhen die Grundmerkmale des Gesetzes auf englischem *Common Law*, wie es die englischen Kolonien vor der Revolution angenommen und ihren Bedürfnissen angepaßt hatten und wie es dann in der nationalen Epoche von jedem Einzelstaate weiter entwickelt wurde“ (ebd., S. 12). Dem Verfasser gilt es als ein Axiom, daß diese ideelle Gemeinschaft immer noch fortdauert; denn (S. 13): “*Time has not lessened, it has increased this vast power of the English ideals of right and freedom*”.

---

[1] Auch das umfassendste Werk über amerikanisches Englisch, *The American Language*, New York [1]1919, [2]1921, von dem geistreichen Mitarbeiter am Buche der Dreißig, H. L. Mencken, entbehrt im allgemeinen solcher sprachpsychologischer Ausblicke, obwohl es die Verschiedenheiten der beiden Idiome treffend kennzeichnet; vgl. meine ausführliche Besprechung im *Literaturblatt für germ. und rom. Philol.* 1923, Sp. 169—178.

[2] Über Hazeltine (Amerikaner, geb. 1871, seit 1906 in Cambridge) vgl. den englischen *Who's Who* für 1921.

Während so Hazeltine, bei aller Hervorhebung der historisch bedingten Verschiedenheiten den gemeinsamen Grundcharakter des in beiden Ländern geltenden Rechtes so stark unterstreicht, wendet sich Z. Chafee, jr., der Verfasser des Aufsatzes "*Law*" im Buch der Dreißig und Jurist an der Harvard Universität, gegen die Anschauung, daß das *Common Law* in den Vereinigten Staaten als eine wirklich volkstümliche Einrichtung zu betrachten sei: "Nevertheless, this law was something that came from outside and had not grown up altogether from the lives and thoughts of our own people, so that it has never meant to Americans what English law means to Englishmen, for whom it is as much a product of their own land as parliamentary government or the plays of Shakespeare." Er zeigt all die Elemente auf, die im modernen Amerikaner eine Abneigung gegen das Gesetz und seine Vertreter hervorgerufen haben, den unbotmäßigen Pioniergeist der alten Kolonisten, den den Normen des puritanischen Staatsbürgertums fremd gegenüberstehenden Sinn der jungen Einwanderergenerationen, gewisse Vorurteile gegen den mächtigen Stand der Sachwalter ("corporation lawyers"!), den oft allzu konservativen Geist der Rechtsprechung und Gesetzesauslegung (S. 56 f.).

An diesem Beispiele wird die verschiedene Geistesrichtung der beiden Bücher am klarsten. Auf die gleichen historischen Tatsachen gestützt, unter Benutzung derselben geschichtlichen Quellen wird hier das Gemeinsame, dort das Trennende in den Vordergrund gerückt, Und wer vermöchte zu behaupten, daß der eine unter Ausschluß des anderen allein die richtige Anschauung vertritt? Chafee spricht sicherlich für breite Massen des Volkes; Hazeltine verkündet die orthodoxe Lehre der Glaubenshüter. Wird das ganze Volk das Dogma überwinden lernen? Noch haben wir viel Grund zu zweifeln.

Auch in dem Beitrag *The Position of Women in America* von Mrs. Bowlker, der einzigen Frau die zum Buche der Zehn beigesteuert hat, kommt der angelsächsische Standpunkt zum deutlichen Ausdruck. Sie ist die konservative Puritanerin, die, stolz auf die englischen Vorfahren, im Angelsachsen den gottgewollten Herrn des Landes sieht (S. 237): "In the United States today the people of British descent form a very small minority of the population of one hundred and ten millions, although they constitute the dominant power". Für sie ist die Immigrantenfrau "*a very grave menace to our democracy*" (S. 238). Sie unterscheidet hier zwei Klassen, von denen die eine ultraradikalen, die andere ultrabornierten Vorurteilen sich hingebe. In einer Sprache, die der seligen Dynastie der Mathers nicht unwürdig wäre, heißt es da von der letzteren Gruppe (S. 238): "(They cling) ignorantly and passionately to all the ancient traditions and customs, and even (!) to the language of the land of their birth. Their religious believe is almost invariably Roman Catholic or Jewish of the most

bigoted and ignorant type, and the women if Roman Catholics are entirely under the influence of the priests[1]."

Im übrigen ist Frau Bowlker mit der Stellung der Frau, d. h. der eingeborenen Amerikanerin, wohl zufrieden und findet, daß in den Vereinigten Staaten Männer und Frauen gute Freundschaft halten und daß der Gedanke der Mutterschaft von der Gesamtheit des Volkes gepflegt und geehrt wird. Im schroffen Gegensatz hierzu stehen die pessimistischen Ausführungen, die die beiden Mitarbeiterinnen am Buche der Dreißig, Frau E. C. Parsons und Frl. K. Anthony über *Sex* und *The Family* machen. In ernsten Worten wird hier auf die jedem Europäer so auffällige sexuelle Zurückhaltung des Durchschnittamerikaners hingewiesen, auf seinen bei aller äußeren Sentimentalität oft hervortretenden Mangel an tieferem Verständnis für das weibliche Seelenleben, auf die Vereinsamung oder den Widerstreit der Geschlechter (S. 311). Und der Mrs. Bowlker so teure "Mother's Day", eine Erfindung Wilsons, erscheint hier als „die Travestie eines Familienfestes, die wahre Zuneigung entehrt und jedes ursprüngliche Gefühl erröten läßt" (S. 335).

Eine entschiedene Gegnerschaft würde auch Frau Bowlkers Stellungnahme zur Einwandererfrage bei dem Verfasser des Abschnittes über *The Alien* im Buche der Dreißig finden. Für F. C. Howe, der 1914—1920 Einwanderungskommissar im Hafen von New York war, ist das Immigrantenproblem weniger durch die Rassenunterschiede oder gar die Rassenminderwertigkeit der sog. „neuen Einwanderung" bestimmt, d. h. der Einwanderer aus Süd- und Osteuropa, als vielmehr durch die wirtschaftliche Entwicklung, die die Nachkommen der „alten Einwanderung" zu Herren des Landes gemacht hat. Auch die organisierte Arbeiterschaft der Vereinigten Staaten ist ja in ihrem eigenen Interesse gegen die unbeschränkte Einwanderung aufgetreten. Mit der Feindseligkeit gegen den neuen Einwanderer aber ging seine Aus-

[1] Beide Bücher ermangeln eines Aufsatzes über das religiöse Leben der Gegenwart in den Vereinigten Staaten. H. E. Stearns (Vorrede, S. V) schildert im Buche der Dreißig die Unmöglichkeit, in die er sich versetzt sah, eine Bearbeitung dieses Themas zu erhalten, dessen hohe Bedeutung für das "*church-going people*" der Amerikaner er wohl einsieht. Deutsche Leser finden hierfür Ersatz in zwei Schriften, die in den *Studien zur praktischen Theologie*, herg. von Eger, Schian und Clemen, Gießen 1909 (Verlag von Alfred Töpelmann) erschienen sind. Das eine gibt Auskunft über Entwicklung, Einrichtung und Lehrpläne der amerikanischen Sonntagsschulen: *Der Religions- und Moralunterricht in den Vereinigten Staaten von Nordamerika*, von Prof. D. Dr. Carl Clemen (3. Band der Sammlung, Heft 2), das andere gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der amerikanischen Kirchengeschichte und die wichtigsten kirchenrechtlichen Fragen: *Staat und Kirche in den Vereinigten Staaten von Nordamerika*, von Hans Haupt (3. Band, Heft 3). Auch das umfangreichere, gründlichere Werk von Lic. Dr. Otto Dibelius, *Das kirchliche Leben Schottlands* (5. Band, Heft 2), Gießen 1911, mit seiner feinen Würdigung calvinistischer Frömmigkeit, regt zu mancherlei Vergleichen mit amerikanischen Verhältnissen an.

beutung Hand in Hand: "*The Alien has been a commodity, not a human being*" (S. 340). Nur eine weise ausgleichende, wahrhaft demokratische Gesetzgebung kann hier Wandel schaffen, verbunden mit vernünftiger Selbsthilfe, wie sie von einigen Gewerkschaften schon in die Wege geleitet ist.

Ein Problem, vielleicht das größte, mit dem der amerikanische Staatskörper zu ringen hat, die Rassenfrage, wird im Buche der Zehn, abgesehen von den allgemeinen Bemerkungen des Herausgebers, völlig mit Stillschweigen übergangen; das Negerproblem wird überhaupt nicht erwähnt. Im Buche der Dreißig aber beleuchtet C. T. Robinson, einer der Herausgeber des *Freeman* (New York), in einem gründlichen, zum Nachdenken anregenden Aufsatz über *Racial Minorities* die gegenwärtige Stellung der Indianer, Juden, Asiaten und Neger. Die Indianer spielen bei ihrer geringen Anzahl und geographischen Isolierung eine wenig bedeutende Rolle. Das japanische Bevölkerungsproblem an der pazifischen Küste ist vor allem ein wirtschaftliches. Von 1910—1920 hat die Zahl der Japaner um 53,9% zugenommen, und die Furcht vor japanischem Wettbewerb hat zu drastischen Maßnahmen, zur Verschärfung der Einwanderungs- und Einbürgerungsbestimmungen geführt. Der Antisemitismus ist auf amerikanischem Boden ein verhältnismäßig junges Gewächs. Durch die starke Zunahme des jüdischen Bevölkerungsteiles in den letzten Jahren (1906: 1 500 000, 1918: 3 300 000) gewann er an Verbreitung. Auch hier sind vor allem wirtschaftliche Befürchtungen maßgebend. Die Mehrzahl der jüdischen Staatsbürger sind in den großen Städten der Union zu finden. In der Bekleidungsindustrie, in der Theater- und Filmwelt sind sie von großem Einfluß; in den Gewerkschaften sind sie stark vertreten, und ihre Hinneigung zu sozialistischen und syndikalistischen Doktrinen steigert das amerikanische Vorurteil gegen sie. Gleichwohl scheinen der Aufsaugung des jüdischen Bestandteiles durch den gesamten Volkskörper nicht mehr Schwierigkeiten entgegenzustehen, als ihr der jüdische Rassestolz selbst bereitet.

Besonders eingehend wird die Negerfrage behandelt[1]. Gegenüber dem Glaubensartikel von der Überlegenheit der weißen Rasse bildete sich allmählich bei den Negern ein immer stärker werdendes Selbstbewußtsein heraus, das sich bei einigen Phantasten bis zu einer „Zurück nach Afrika-Bewegung" gesteigert hat. Damit ging eine soziale und intellektuelle Aufwärtsbewegung der Neger Hand in Hand, die heutzutage in der Union im ganzen etwa 10—11 Millionen zählen dürften. Von 1866—1919 stieg die Zahl der Farbigen in eigener Wohnung (home-owners, S. 368) von 12000 auf 600000, die der farbigen Farmer von 20000 auf 1000000. Die Schulbildung (*literacy*) stieg

[1] Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Felix von Luschan, *Die Neger in den Vereinigten Staaten*, Koloniale Rundschau 1915, S. 504—540.

von 10% auf 80%. Dem Negerproblem korrelat ist die Mulattenfrage. Die Zunahme der Mulatten, meist von weißen Vätern und farbigen Müttern, betrug in den Jahren 1890—1910 81,1%, während die gesamte schwarze Bevölkerung im gleichen Zeitraum sich nur um 22,7% vermehrte. Da nun aber auch hier ein wesentlicher Grund des Vorurteils gegen die schwarze Rasse in der Furcht vor wirtschaftlichem Wettbewerb zu suchen ist, und die Wettbewerbsfähigkeit der Neger durch die sich notwendig immer steigernde Anpassung an die Kultur der weißen Rasse gehoben wird, so ergeben sich nur geringe Aussichten auf eine baldige Milderung der bestehenden Gegensätze.

IV.

Wenn auch in der Gesamteinstellung der beiden Bücher, die unseren Ausführungen zu Grunde liegen, scharfe Gegensätze festgestellt werden mußten, so ergibt sich in mehreren sehr wichtigen Punkten doch auch eine teilweise Übereinstimmung der geistigen Richtung — ein deutlicher Beweis dafür, daß auch das mehr angelsächsisch orientierte Buch einen Querschnitt aus dem lebendigen kulturellen Leben der Union bietet. Dies ist der Fall vor allem bei den Aufsätzen von Lord Eustace Perry, weiland britischer Gesandtschaftssekretär zu Washington, über Sozialgesetzgebung und von J. D. Greene, einem der Kuratoren der Harvard Universität, über die jüngste Parteigeschichte. In objektivster Weise, wenn auch mit zurückhaltenderen Ausdrücken, als dies im Buche der Dreißig geschieht, werden da gewisse Schattenseiten der Parteiorganisationen oder die konservativen Gesetzesauslegungen der obersten Richter besprochen, die wirklich durchgreifende Sozialreformen oft so sehr erschwert haben. Lehrreich ist die Entstehungsgeschichte von Roosevelts kurzlebiger "Progressive Party" (1912), deren soziales Reformprogramm nur aus den allenthalben aufgespeicherten radikalen Energien zu verstehen ist. Bedeutungsvoll hebt sich demgegenüber das Programm Tafts (1912) ab, der alle konservativen Interessen der herrschenden Klassen noch einmal zusammenfaßte, aber in diesem seinen zweiten Wahlkampf unterlag, und der siegreiche Wilson erscheint als volkstümlichster Vermittler zwischen diesen beiden Gegensätzen. Von den beiden amerikanischen Arbeiterparteien (Socialist Party und Social Labour Party) hören wir nur wenig und fast nur Negatives. Aber unser Befremden, das hier auf Voreingenommenheit schließen möchte, mindert sich, wenn wir aus dem Aufsatz *Radicalism* des Gewerkschaftlers G. Soule im Buche der Dreißig von der unglaublichen Zersplitterung der amerikanischen Arbeiterbewegung lesen[1].

[1] Zu diesem Gedankenkreis vgl. G. Hübeners schöne Studie „*Der Neurealismus und der anglo-amerikanische Sozialismus*" in *Preuß. Jahrbücher* 191 (1923), S. 147—165. Hier sind auch W. Sombarts „Studien zur Entwicklungsgeschichte des nordamerikanischen Proletariats" im *Archiv für Sozialwissenschaft u. Sozial-*

Auch die bedeutenden Ausführungen H. S. Canbys, des Literarhistorikers der Universität Yale, über *Literature in Contemporary America* brauchen bei aller Betonung der engen Zusammenhänge der englischen und amerikanischen Literatur — und welcher Besonnene möchte diese leugnen! — und bei aller Verbindlichkeit seiner englischen Zuhörerschar gegenüber nicht als dem Geiste der Dreißig in Wahrheit widersprechend betrachtet zu werden. Denn indem er den angelsächsischen Grundcharakter aller amerikanischen Geistesbildung feststellt, hebt er noch viel schärfer die neuen Ansätze, die neue Eigenart und die von der Tochterliteratur nunmehr erreichte Selbständigkeit hervor. Nicht in irgend welcher ängstlichen Anlehnung, sondern gerade im Streben nach Unabhängigkeit erblickt er den wahrhaft englischen Charakterzug im amerikanischen Schrifttum. Mit klaren Worten zeigt er, warum diese Literatur von den frühesten Anfängen an vom englischen Vorbild wegstreben mußte: "Let it be understood that while our civilization has always been British (if that term is used in its broadest sense) our blood has always been mixed, even in Virginia and New England. This has made it hard for us to feel entirely at home in the only literary tradition we possessed and cared to possess — yours. We have been like the man with a ready-made suit. The cloth is right, but the cut must be altered before the clothes, will fit him" (S. 204). Und aus all der Unrast des gegenwärtigen Schaffens, aus den verschiedenen regionalen Literaturmittelpunkten erhofft Canby eine wahrhaft amerikanische Literatur, wobei gerade Amerikas Beteiligung am Weltkrieg als einigendes Band aufgefaßt wird: "Where we are going, it is not yet possible to say. Certainly not toward an un-British culture. Certainly not toward a culture merely new-English. But in any case, it is because San Francisco and Indianapolis and Chicago and Philadelphia have literary republics of their own, sovereign like our states, yet highly federalized also in a common bond of American taste and ideals which the war is making stronger — it is this fact that makes it possible to record, as American writers are already recording, the multifarious, confused development of racial instincts working into a national consciousness" (S. 205).

Treffend ist Canbys Einteilung und Beschreibung der vier Hauptströmungen der gegenwärtigen literarischen Erzeugung als aristokratische und demokratische, Dilettanten- und Bourgeoisliteratur. Gerade in der übergroßen Menge des Mittelguts und selbst der sich mühenden Talentlosigkeit erblickt Canby mit Recht den Ausdruckswillen einer sich formenden Seele; gerade hier liegt echtestes amerikanisches Volks-

---

politik 21 (1905) zu verzeichnen mit ihrer Prophezeiung (S. 611), „daß der Sozialismus in der Union im nächsten Menschenalter aller Voraussicht nach zur vollsten Blüte gelangen wird". Auch breite Partien von W. Sombarts «*De Bourgeois*» München und Leipzig 1913, liefern eine willkommene Ergänzung zu obigen Ausführungen.

gefühl zu Grunde mit all seinem Idealismus und oft naivem Optimismus, seinem trotz aller politischen und wirtschaftlichen Hemmungen wahrhaft demokratischen Grundzug. Und zum Schlusse nochmals eine Hervorhebung der geschichtlichen Gemeinsamkeiten und autochthonen Entwicklungen und frohe Zukunftshoffnung: "American literature will never, as some critics would persuade us, be a child without a parent. In its fundamental character it is, and will remain, British, because at bottom the American character, whatever its blood mixture, is formed upon customs and ideals that have the same origin and a parallel development with yours. But this literature, like our political institutions, will not duplicate; like the seedling, it will make another tree and not another branch" (S. 212)[1].

V.

Canbys Ausführungen können, wie oben hervorgehoben, bei aller gegensätzlichen Stilisierung in gewissem Sinne doch als Bindeglied zwischen den Anschauungen des Kriegsbuches und des Buches der Dreißig gelten, indem er, mehr als die andern seiner Mitarbeiter die Unruhe, das Suchen und Drängen, aber auch die Eigenwerte betont, die dem amerikanischen Geistesleben der Gegenwart ihren Stempel aufdrücken. Noch deutlicher jedoch als bei ihm spiegelt sich dieses Gären und Sich-Entfalten-Wollen in den drei negativ-pessimistischen Leitsätzen wieder, die Harold E. Stearns, der Herausgeber des Buches der Dreißig, als bemerkenswertestes Ergebnis dieser gemeinsamen Gewissenserforschung dem Buche voranstellt:

1. Bei vielen amerikanischen Betätigungen klafft zwischen Wort und Tat, zwischen Theorie und Praxis ein unvereinbarer Widerspruch;
2. Die amerikanische Kultur ist keine angelsächsische Kultur.
3. Das gesellschaftliche und künstlerische Leben Amerikas befindet sich in einem Zustand geistiger Verarmung und ästhetischen Verhungerns[2].

---

[1] Zu den englisch-amerikanischen literarischen Wechselbeziehungen vgl. auch meinen Beitrag „*Über einige Beziehungen der Literaturgeschichte der V. St. zur amerikanischen Kulturgeschichte*" in „Neuere Sprachen" 1923, S. 38—57.

[2] Der Wortlaut dieser drei Leitsätze ist auch im sprachlichen Ausdruck so charakteristisch, daß ich es mir nicht versagen kann, ihn hier zum Abdruck zu bringen (*Preface*, S. VI—VII):

"First, in almost every branch of American life there is a sharp dichotomy between preaching and practice; we let not our right hand know what our left hand doeth. Curiously enough, no one regards this, and in fact no one consciously feels this as hypocrisy—there are certain abstractions and dogmas, which are sacred to us, and if we fall short of these external standards in our private life, that is no reason for submitting them to a fresh examination; rather are we to worship them the more vociferously to show our sense of sin. Regardless, then, of the theoretical excellence or stupidity of those standards, in actual practice the moral code resolves

Wir haben schon eingangs angedeutet, daß sich die Auffassung der Dreißig aus ihrer negativen Stellung zur amerikanischen Tradition erklärt, deren legitimes Fortbestehen von ihnen geleugnet wird. Es ist ihre Theorie, daß die Vereinigten Staaten der Gegenwart und die Vereinigten Staaten der Vergangenheit, etwa bis zum Bürgerkriege, zwei wesensverschiedene Dinge sind. "*The America that New England dominated was a different nation from ours*", sagt Van Wyck Brooks, der über "*The Literary Life*" schreibt (S. 179). Und H. W. Van Loon ("*History*", S. 300—301) verbreitet sich über den Unterschied der „Geschichte der Küste" mit ihren reichen englischen Erinnerungen, die nach den Kriegen gegen England zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ihr Ende fand, und die „Geschichte der Grenze", die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts einsetzte und, so weit sie die Geschichte der Einwanderung ist, jeglicher Überlieferung entbehrt. Aber weil ein natürliches Band fehlte, wurde eine künstliche religiöse, politische und soziale Einheit auf den Überresten der Vergangenheit errichtet. Auf diese Weise wurde die alte Tradition — unbeschadet ihrer Trefflichkeit in einer früheren Zeit — zu einer Art Fetisch, und jeder Angriff auf sie erschien lächerlich und vaterlandsfeindlich. Aber die natürliche geistige Entwicklung des amerikanischen Volkes wurde dadurch gehemmt: "Our proper job was to create a people, to get acquainted with each other and to develop a common background. But . . . instead of developing a common background we went on assimilating subscribers to the Declaration, our arbitrary tradition, 'Americanism'. We have been so increasingly beset by aliens who had to be assimilated that their Americanization prevented our own" (S. 132, "*School and College*

---

itself into the one cardinal heresy of being found out, with the chief sanction enforcing it, the fear of what people will say.

Second, whatever else American civilization is, it is not Anglo-Saxon, and we shall never achieve any genuine nationalistic self-consciousness as long as we allow certain financial and social minorities to persuade us that we are still an English colony. Until we begin seriously to appraise and warmly to cherish the heterogeneous elements which make up our life, and to see the common element running through all of them, we shall make not even a step towards true unity; we shall remain, in Roosevelt's class-conscious and bitter but illuminating phrase, a polyglot boarding-house. It is curious how a book on American civilization actually leads one back to the conviction that we are, after all, Americans.

Third, the most moving and pathetic fact in the social life of America to-day is emotional and aesthetic starvation, of which the mania for petty regulation, the driving, regimentating, and drillig, the secret society and its grotesque regalia, the firm grasp on the unessentials of material organization of our pleasures and gaieties are all eloquent stigmata. We have no heritage or traditions to which to cling except those that have already withered in our hands and turned to dust . . . . There must be an entirely new deal of the cards in one sense, we must change our hearts. For only so, unless through the humbling of calamity or scourge, can true art and true religion and true personality, with their native warmth and caprice and gaiety, grow up in America to exorcise these painted devils we have created to frighten us away from the acknowledgment of our spiritual poverty".

Life" von C. Britten). Noch deutlicher und polemischer drückt der Herausgeber selbst an anderer Stelle (S. 135—136, "*The Intellectual Life*") diesen Gedanken aus: "The foreigner is too likely to forget that in a young country, precisely because it is young, traditions have a social sanction unknown in an older country where memory of the past goes so far back as to become shadowy and unreal. It is a paradox of history that from ancient cultures usually come 'those who are born too soon', whereas from young and groping civilizations spring the panoplied defenders of conventions. It is usually when a tradition is young that it is respected most; it is only when it has been followed for years sufficient to make it meaningless that it can create its repudiators. America is a very young country . . . our naive respect for the fathers is surest proof that we are still in the cultural awkward age. We have not sufficiently grown up but that we still must cling to our father and mother. In a word, we still *think* in pioneer terms, whatever the material and economic facts of a day that has already outgrown their applicability".

Diese Verehrung einer künstlichen Tradition ist es, die den Widerspruch zwischen Theorie und Praxis des amerikanischen Lebens erklärt. Die Theorie ist die Demokratie, der Geist von 1776, die Praxis ist die Klassenherrschaft. Die alten Grundsätze werden von der herrschenden Klasse einseitig in ihrem Sinne angewandt. Ein gutes Beispiel hierfür gibt (S. 264, "*Economic Opinion*") der Volkswirtschaftslehrer W. H. Hamilton: Der einzelne Arbeitssuchende befindet sich dem Arbeitgeber gegenüber im Nachteil. Daher wurde die Schließung von Arbeitsverträgen für den Einzelnen durch Vertreter der Gewerkschaften gesetzlich gestattet. Aber der oberste Gerichtshof, die höchste Instanz der Gesetzesauslegung, erblickte darin eine Verletzung des Grundsatzes der individuellen Vertragsfreiheit und hob jene Erlaubnis wieder auf. Der Buchstabe hat hier den Geist getötet; denn Absicht des Gesetzes war es gewesen, die beiden Parteien in Bedingungen zu versetzen, unter denen eine wirkliche Gleichheit bei der Abschließung des Vertrages überhaupt erst möglich war. Und wo immer sich ähnliche Gegenströmungen sich geltend machen, auf der Kanzel, in der Presse, in den Schulen aller Gattungen — sie werden unterdrückt im Namen der Demokratie und der unveräußerlichen Rechte des einzelnen.

Auf ästhetisch-künstlerischem Gebiete heißt die Tradition, gegen welche die Dreißig ankämpfen, Puritanismus. Aber gerade hier ist bei Beurteilung ihres Standpunktes größte Umsicht vonnöten. Denn das Nachwirken und Fortleben dieser puritanischen Überlieferung im künstlerischen (wie auch im gesellschaftlichen) Leben Amerikas ist so deutlich und drückt sich in so mannigfachen Formen aus, daß die Thesis von dem durch die Einwanderung des 19. Jahrhunderts erfolgten Bruch in der amerikanischen Geschichte einen empfindlichen Stoß erleidet. Sicherlich, viele alteingesessene Amerikaner haben sich von jener Tradition abgewandt, viele der Neuangekommenen haben

sich ihr nie unterworfen. Aber ist sie deshalb wirklich, wie das Vorwort (S. VII) will, „verdorrt“ und „zu Staub zerfallen“? Ist der Sieg des Prohibitionsgedankens, wie H. L. Mencken („*Politics*“, S. 29f.) behauptet, wirklich nur dem geschickten Lavieren der politisch geschulten “Anti-Saloon League” zuzuschreiben? Stand nicht vielmehr doch auch ein beträchtlicher Teil des Volkes selbst hinter ihr, dem dieses Bekenntnis puritanischer Askese lebendige Überzeugung war[1]? Und wie wir diese ganze Prohibitionsbewegung als den machtvollen Ausdruck des organisierten Puritanismus deuten können, läuft nicht von Jonathan Edwards, dem „zweiten wissenschaftlichen Begründer, dem wirkungsvollsten Verteidiger des Calvinismus“[2], zu Emersons evolutionistischem Pantheismus, zu William James' schillerndem Pragmatismus und endlich zu Josiah Royces frommer Gegenwartsphilosophie der verbindende Faden des individuellen Puritanismus? Können wir eine geistige Einstellung als verwelkt und verfallen betrachten, die der Anfang und oft auch das Ende fast jedes tieferen Denkens in der amerikanischen Vergangenheit und Gegenwart gewesen?

Den positiven Seiten des Puritanismus stehen freilich, wie oft hervorgehoben, manche negative gegenüber, und diese werden im Buche der Dreißig besonders scharf angegriffen. Ehedem eine Religion, eine ernste Religion voll zorniger Schönheit, ist heute ihr religiöses Feuer verflüchtigt; aber wie die Vorfahren vermögen viele Amerikaner auch heute noch ein Kunstwerk nicht ohne Hinblick auf eine moralische Lehre zu betrachten, oder die Literatur anders als einen „moralischen Einfluß“ zu werten (S. 101, *Scholarship and Criticism*, von J. E. Spingarn). Noch heute ist eine Theatervorstellung breiten Schichten des amerikanischen Volkes keine Sache künstlerischen Genusses, den nur ernste Mitarbeit des Zuschauers ganz verwirklichen kann — der Mißerfolg des so verheißungsvoll beginnenden “New Theaters” in New York (1910—1914) zeigte deutlich die Unmöglichkeit, ein künstlerisch hochstehendes Repertoire an einer großen Bühne dauernd aufrecht zu erhalten —, sondern der Theaterbesuch wird als mehr oder minder frivoler Zeitvertreib betrachtet, dem man in den leichtestgeschürzten Häusern am liebsten sich hingibt. So begegnen sich hier die Gleichgültigkeit und die primitiven Instinkte der jüngeren Bevölkerungsschichten mit der alten der Kunst abholden Tradition. Und die wenigsten der zeitgenössischen Autoren, das ist die Meinung des Kritikers G. J. Nathan, der über “*The Theatre*” schreibt (S. 248), sind fähig oder gewillt, gegen diesen zähen Strom der Indolenz anzukämpfen.

---

[1] Die Feindseligkeit, mit der das Buch der Dreißig (mit Ausnahme von Z. Chafee jr., S. 71) der Prohibition gegenübersteht, ist höchst auffallend. Merkwürdig ist auch die laxe Stellungnahme des anonymen Beitrages über *Medicine* zu den Gefahren des Alkohols und der Geschlechtskrankheiten.

[2] Vgl. A. E. Schönbach, *Gesammelte Aufsätze*, Graz 1900, S. 100.

Aber das Buch der Dreißig wäre kein wahrhaft amerikanisches, wenn nicht auch hier hoffnungsfreudigere Stimmen zum Ausdruck kämen, wenn nicht nach schonungsloser Selbstkritik wenigstens die Richtung für den Weg der Zukunft gezeigt würde. In der Tat können ja die meisten der Mitarbeiter auf Zeichen hinweisen, die kommenden Generationen vielleicht den Besitz und die Gewißheit alles dessen bringen werden, was heute noch heiß ersehnt wird. Die Aufgabe aber, die noch zu leisten ist, — das was ist, und das was sein soll —, hat im ganzen Buche wohl niemand ernster und beredter dargestellt, als J. E. Spingarn, der feinsinnige Literarhistoriker, dessen Name europäischen Lesern des Buches wohl der vertrauteste sein dürfte: "We are all cocksure but bewildered children in a world we cannot understand. We are all parvenus — parvenus on a new continent, on the fringe of which some have lived a little longer than others, but the whole of which has been encompassed by none of us for more than two or three generations; parvenus in a new world of steam and electricity, wireless and aeroplane, machinery and industry, which none of us has yet been able to subdue to a mould that satisfies our deepest cravings; parvenus in our culture, which still seems like a borrowed garment instead of flesh of our flesh and bone of our bone. What is the good of all the instruments that our hands have moulded if we have neither the will nor the imagination to wield them for the uses of the soul? Not in this fashion shall we justify our old dream of an America that is the hope of the world. Here are hundreds of colleges and universities; why not fill these empty barracks with scholars and thinkers? Here are a hundred races; why not say to them: 'America can give you generous opportunity and the most superb instruments that the undisciplined energy of practical life has ever created, but in the spiritual fields of art, poetry, religion, culture, it has little or nothing to give you; let us all work together, learning and creating high things side by side'? Here are more hearts empty and unfullfilled and more restless minds than the world has ever before gathered together; why not lead them out of their corrals, and find a fitting pasture for their brains and souls?"

* * *

Wir haben uns bemüht, den Standpunkt, der in beiden Büchern zum Ausdruck kommt, unparteilich und unvoreingenommen wiederzugeben. Es wäre ein müßiger Streit, die Äußerungen des einen Buches durch die des anderen widerlegen zu wollen. Denn beide Standpunkte, einseitig gefaßt, geben ein schiefes, aber maßvoll interpretiert, ein zutreffendes Bild der amerikanischen Kultur der Gegenwart. Die mittlere Linie, die der Wahrheit am nächsten kommen dürfte, ist etwa durch den von uns besonders eingehend gewürdigten Aufsatz Canbys bezeichnet. — Zum Schlusse nur noch eine kurze Bemerkung. Das

Buch der Zehn ist, wie wir sahen, ein ausgesprochenes Kriegsbuch mit dem Zwecke, die zwei großen angelsächsischen Bundesgenossen einander näher zu bringen. Dabei geht es nicht ohne einige polemische Bemerkungen gegen die Mittelmächte ab, die sich aber durchweg einer vornehmen Zurückhaltung im Ausdruck befleißen. Das Buch der Dreißig ist dagegen eine rein amerikanische Angelegenheit, eine temperamentvolle Reaktionserscheinung gegen den Chauvinismus der Kriegszeit. Daher werden hier auch gewisse Ausschreitungen gegen alles Deutsche, die während des Krieges in den Vereinigten Staaten so häufig waren, scharf mißbilligt, und von internationalen Vorurteilen ist im allgemeinen wenig zu spüren. Aber ganz verkehrt wäre es, darum aus diesem Buche irgendwelches besondere Wohlwollen deutschem Streben gegenüber herauslesen zu wollen. Der Umstand, daß vier der Mitarbeiter (H. L. Mencken, W. Pach, O. S. Beyer jr., A. B. Kuttner) von deutschen Vorfahren abstammen oder abzustammen scheinen, beweist nur, daß diese dreißig „Jungamerikaner" sich aus allen Völkerelementen der „alten Einwanderung" zusammen gefunden haben. Deutsche Dinge sind gelegentlich auch Gegenstand scharfer Kritik, wie etwa Van Loons bittere Bemerkungen zum deutschen Geschichtsbetrieb (S. 304). Und einer der Mitarbeiter, Garet Garrett, der über "*Business*" schreibt, veröffentlichte in der zu Philadelphia erscheinenden *Saturday Evening Post* (vgl. die Nummern vom 21. und 28. April 1923) eine Reihe von Aufsätzen über die gegenwärtigen Zustände in Deutschland, die sich in ihrer Voreingenommenheit und Feindseligkeit den unerfreulichsten Hetzartikeln aus der Kriegszeit an die Seite stellen können.

18.

Zu Perceval-Peredur.

Von Dr. **Rudolf Zenker**,
ord. Professor der romanischen Philologie an der Universität **Rostock.**

Die Frage nach dem Verhältnis des Mabinogi von *Peredur* zu Chrétiens *Perceval* ist von einschneidender Bedeutung für das Problem des Ursprungs und der Entwicklung der Percevalsage. In dieser Zeitschrift B. 10, 367ff. hat nun L. Mühlhausen einen „*Beitrag zur Mabinogionfrage*" veröffentlicht, in dem er sich mit dem Eingang der Perceval-Peredurgeschichte bei Chrétien und im kymrischen Prosamärchen befaßt und am Schluß S. 372 sein Ergebnis bezüglich der Quelle des „cymrischen Redaktors des Teiles Ia" mit den Worten formuliert: „Daß seine (des Redaktors) Vorlage und Grundlage keine andere gewesen ist als Chrétiens *Conte del Graal*, ist nach dem Ausgeführten für diesen Teil wohl nicht zu bezweifeln".

Die Bezeichnung „Teil Ia" — M. hat es unterlassen, seine Leser

darüber zu orientieren — stammt von Thurneysen, der *Zs. f. celt. Philol.* 8, 185ff. in seiner Rezension von Miss Williams, *Essai sur la composition du roman gallois de Peredur*, feststellt, daß *Peredur* sich zusammensetzt aus drei getrennten Erzählungen, von denen die erste, I, bei Loth, *Les Mabinogion*² II bis S. 89 reichend, wieder aus zwei nur ganz äußerlich verknüpften Stücken besteht, die er mit a, bis S. 82, und b bezeichnet. Ia schließt da, wo Arthur und seine Ritter, die ausgezogen waren, Peredur zu suchen, mit diesem nach Kaerlion zurückkehren.

Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß der behauptete Beweis der Abhängigkeit der ersten Erzählung von Chrétiens *Perceval* nicht im mindesten erbracht ist.

Zunächst behandelt M. von Ia nur ein kleines Stück, nämlich den Anfang bis zu der Szene mit der Dame im Zelt, der von Ia nur ca. ein Siebentel ausmacht; da nun der Redaktor doch mehr als eine Quelle verwertet haben könnte, so würde aus der Abhängigkeit des ersten Siebentel dieses Teiles von Chrétien natürlich noch nicht schlankweg gefolgert werden können, daß für ganz Ia „Vorlage und Grundlage keine andere gewesen ist als Chrétiens *Conte del Graal*".

Aber auch für den Anfang ist das von M. gewonnene Ergebnis hinfällig. Er behandelt auch diesen, in der Übersetzung von Loth zirka sechs Seiten, S. 47—54, umfassenden Abschnitt nicht vollständig, sondern nur die „Ziegenepisode", die mütterlichen Ratschläge und die Zeltepisode; die so wichtige Vorgeschichte des Waldlebens der Mutter mit dem Sohne übergeht er ganz. Nun habe ich aber nach dem Vorgang von R. Heinzel, *Wiener Sitzungsberichte* 130, S. 48 schon *Zur Mabinogionfrage* S. 5 betont, daß die hier vorhandene Übereinstimmung des Mabinogi mit Wolfram: Der Vater des Helden fällt im Kampfe. Um ihren Sohn vor gleichem Schicksal zu bewahren, flüchtet die Mutter mit ihm in die Waldwildnis, gegenüber der ganz verschiedenen Darstellung Chrétiens: Der Vater, durch beide Beine verwundet, verfällt in Siechtum. Als nach dem Tode de Uther Pendragon die großen Herren außer Landes gejagt werden — man erfährt nicht, aus welchem Grunde —, flüchtet er mit den Seinen auf eine ihm noch gebliebene Meierei in der Waldwildnis; der stirbt aus Kummer über den Tod zweier Söhne, — ich habe, sage ich, bemerkt, daß diese genaue Übereinstimmung des kymrischen Erzählers mit dem deutschen Dichter, nachdem anerkanntermaßen weder der Kymre aus Wolfram noch umgekehrt dieser aus jenem geschöpft haben kann, für beide hier in letzter Linie eine gemeinsame Quelle fordert, welche nicht Chrétien war; denn die Möglichkeit, daß beide die stark abweichende Erzählung Chrétienhds. genau in der gleichen Weise umgeändert haben sollten, kann offenbar gar nicht in Betracht kommen. Allerdings hat E. Brugger, *Archiv f. d. St. d. n. Spr.* 125, 454 die Vermutung geäußert, die Chrétiens., welche der kymrische Bearbeiter

benutzte, habe auch den nicht von Chrétien herrührenden sog. Bliocadran-Prolog (die „*Elucidation*"), der bezüglich der angegebenen Motive gleichfalls mit Wolfram übereinstimmt, enthalten, — eine Möglichkeit, die gewiß nicht in Abrede gestellt werden kann. Aber der *Peredur* stimmt, wie P. Hagen, *Germania* 37 (1892), 121ff., s. dazu Heinzel a. a. O., gezeigt hat, auch in einer Reihe weiterer Züge, die im Bliocadran-Prolog keine Entsprechung haben, und bei denen zufälliges Zusammentreffen zweier Chrétienbearbeiter gleichfalls ganz unwahrscheinlich ist, gegen Chrétien zum deutschen Dichter, und da man nun methodisch nicht zwei Quellen ansetzen wird, wo man mit einer auskommt, so wird man vielmehr anzunehmen haben, daß *Peredur* und Wolfram hier wie dort, in den späteren Fällen wie bei Darstellung der Vorgeschichte, aus der nämlichen Vorlage geschöpft haben, welche dann nach dem Gesagten der Bliocadran-Prolog nicht gewesen sein kann, aus einer verlorenen Percevaldichtung, aus welcher der ja nur das Fragment einer solchen bildende Bl.-Prolog stammt — eine solche nimmt auch Brugger, Behrens' *Zs.* 44², 144 an —, und daß die *Peredur* und Wolfram gemeinsamen Züge alle dieser Quelle entnommen sind, auf die letzterer durch das Medium Kiots zurückgehen kann. Miß Weston vermutet *Legend of Sir Perceval* I, 73, der Bl.-Prol. stelle dar ein Fragment des Buches, welches nach Chrétiens eigener Aussage der Graf Philipp ihm gab, damit er es in Reime bringe, indessen kann hiervon keine Rede sein, da jenes Buch, wenn der franz. Dichter es *rimoier*, „versifizieren" sollte, doch in Prosa abgefaßt gewesen sein muß, mag es nun in lateinischer Sprache, wie Gröber annimmt, oder in französischer geschrieben gewesen sein.

Somit beruht unter allen Umständen wenigstens der Anfang des ersten Teiles von Ia nicht auf Chrétien, und da die Annahme, der kymrische Redaktor habe nur den Bliocadran-Prolog und Chrétien vor sich gehabt, das spätere wiederholte Zusammengehen des Mabinogi mit Wolfram nicht zu erklären vermag, so spricht die in Rede stehende Übereinstimmung zwischen beiden vielmehr schon hier für eine von Chrétien verschiedene Quelle von Ia.

Ich komme nun zu der Argumentation Mühlhausens.

Der *Peredur* erzählt nach Skizzierung der Vorgeschichte folgendes:

„Der Knabe ging täglich in den Wald, um zu spielen und Stöcke zu schleudern. Eines Tages erblickte er die Ziegenherde seiner Mutter und bei den Ziegen zwei Hirschkühe[1]. Der Knabe verwunderte sich höchlich, daß diese ohne Hörner waren, während die anderen Tiere solche trugen, und er dachte, sie hätten sich seit geraumer Zeit verlaufen und so ihre Hörner verloren. Am Ende des Waldes war ein Stall für die Ziegen: mutig und geschickt jagte er die Hirschkühe und

[1] Loth, S. 48f., übersetzt hier nicht „Hirschkühe", sondern „Zicklein", *chevreaux*, was freilich besser passen würde. Aber M. stellt fest, daß für kymrisch *ewic* nur die Bedeutung „Hirschkuh" zu belegen ist.

die Ziegen hinein. Dann kehrte er ins Haus zu seiner Mutter zurück: »Mutter, sagte er, ich habe eben etwas Erstaunliches gesehen: zwei von deinen Ziegen sind wild geworden und haben ihre Hörner verloren, so lang sind sie im Walde verirrt gewesen! Man kann nicht mehr Mühe haben als es mich kostete, sie wieder in den Stall zu bringen.« Alsbald standen alle auf und gingen hin: groß war ihre Verwunderung, als sie die Hirschkühe erblickten".

E. Windisch, Ausgabe der *Tain Bo Cualnge* S. 160 und *Das keltische Brittannien* S. 136 glaubt die Quelle dieser sonderbaren, echt keltisches Gepräge tragenden Episode erkennen zu dürfen in einer Erzählung, die sich in der *Tain* in dem Abschnitt über die Jugendtaten des irischen Nationalhelden Cuchulinn findet: Der Knabe wird zum ersten Mal eines Rudels Hirsche ansichtig, er hält sie für eine Art Kühe, fängt zwei von ihnen ein, bindet sie an seinen Wagen und bringt sie so dem König Conchobar.

Das beiden Geschichten gemeinsame Motiv wäre dann also: Ein noch gänzlich unerfahrener Knabe zeigt seine kindische Einfalt beim Anblick hörnertragender Tiere, indem er diese selbst, die er noch nicht kennt, oder Tiere, die sich unter ihnen befinden, als Exemplare einer anderen ihm bekannten Gattung hörnertragender Tiere ansieht.

Bei Chrétien findet sich etwas entsprechendes nicht; dagegen erwähnt dieser an der gleichen Stelle „Egger", *hercheors*, die der Knabe sich im Walde ansehen will: Baist 81, Potvin 1295: *E pansa que veoir iroit Hercheors que sa mere avoit Qui ses avoines li herchoient...*

Hier setzt nun M. ein: er vermutet, in der von dem kymrischen Bearbeiter benutzten Handschrift möchte die Schreibung *hercheurs* gewesen sein, und da ihm das nicht allzu häufig vorkommende Wort fremd war, so habe er *les cheures* gelesen: „er wollte die Ziegen ansehen, die seine Mutter hatte." Der Bearbeiter habe weiter die irische Jugendgeschichte Cuchulinns gekannt, vermutlich bereits in modifizierter Gestalt, und da in dieser Motive begegnen, die sich auch in Percevals Jugendgeschichte finden, hätten sich ihm die Ziegen, von denen er bei Chrétien las, assoziiert mit den Hirschen, die Cuchulinn für Kühe hält, und er habe nach dem Vorbild der Hirschepisode die Ziegenepisode gestaltet, die wir im *Peredur* finden.

Diese Hypothese ist ohne Frage sinnreich ausgedacht, trotzdem halte ich sie für durchaus unwahrscheinlich.

Zunächst ist die paläographische Möglichkeit der Verlesung von *hercheurs* zu *les cheures* nicht in Abrede zu stellen, wenn auch die Verlesung von *her...* zu *les* recht merkwürdig wäre; es ist ferner zuzugeben, daß die Ziegenherde, welche im mittelenglischen *Sir Perceval* V. 187ff. die Mutter mit in die Einöde nimmt, nicht das Vorhandensein des Motives schon für die dem *Peredur* vorausliegende Überlieferung beweist, — nicht deshalb, weil, wie M. meint, Einfluß des Bliocadran-Prologes, Potvin V. 1121ff. vorliegen könnte, wo

die Mutter „Ochsen, Kühe, Pferde, Hämmel, Schafe" mit sich führt, denn hier werden doch gerade Ziegen nicht erwähnt, und von den namhaft gemachten Tiergattungen kennt *Peredur* nur die Pferde, wohl aber deshalb, weil im Hinblick auf die späte Überlieferung des *Sir Perceval*, Mitte 14. Jhs., *Peredur* nach Loth I², 21 nicht später als erstes Drittel 13. Jhs., allerdings die Möglichkeit nicht schlechthin ausgeschlossen erscheint, daß das mittelenglische Gedicht in irgendwelchen Einzelheiten schon den Einfluß des Mabinogi erfahren haben könnte. Daß freilich Abhängigkeit des *Sir Perceval* vom *Peredur* durch die Stutenepisode in ersterem bewiesen sei, wie M. will, muß ich sehr entschieden bestreiten: M. meint, die Fassung der Episode zeige, daß der mittelenglische Dichter außer der Stelle des Mabinogi, wo Peredur sich eines von den Pferden seiner Mutter als Reittier aussucht, auch die Ziegenepisode vor sich gehabt habe: beide seien bei ihm in eins verschmolzen. *Sir Perceval* heißt es V. 325ff.:

„Und als er in den Wald ging, sah er ein schönes Gestüt von Füllen und guten Stuten, aber keine davon war gezähmt. Und alsbald sagte er: »Beim heiligen Johannes, auf solchen Tieren reiten die Ritter; wüßte ich nur ihre Namen! ... Wenn ich zu meiner Dame [d. i. Mutter] komme und sie zu Hause finde, dann wird sie mir den Namen von diesem Tier nennen.«" Er sucht sich die stärkste Stute aus und reitet auf ihr nach Hause.

Die Stelle entspricht im wesentlichen der im *Peredur*, wo der Knabe die zum Lasttragen bestimmten Pferde seiner Mutter betrachtet und sich das stärkste von ihnen mitnimmt. Mit der Ziegenepisode im *Peredur*, s. oben, hat sie weiter nichts gemein, als daß der Knabe Tiere erblickt, die er nicht kennt, bzw. deren Namen er nicht kennt: dort hält er Hirschkühe für Ziegen, hier weiß er nicht, wie man Stuten benennt. Diese Übereinstimmung erscheint mir denn doch viel zu vag als daß aus ihr geschlossen werden könnte, der mittelenglische Dichter habe das Mabinogi vor sich gehabt und sei hier durch die in Rede stehende Episode von ihm beeinflußt. Die Ähnlichkeit aber zwischen der Stutenszene im *Sir Perceval* und der Pferdeszene im *Peredur* beweist, nicht daß letztere jener als unmittelbares Vorbild gedient hat, denn diese Szene kann in gleicher Gestalt schon in der dem Mabinogi vorausliegenden Überlieferung vorhanden gewesen sein.

Trotz der gemachten Einräumungen nun glaube ich also M.s Erklärung der fraglichen Episode des Mab. ablehnen zu müssen. Es ist einmal zu beachten, daß der Bearbeiter, wenn er des Französischen auch nur einigermaßen mächtig war, aus der zweiten Stelle, wo die *hercheor* erwähnt werden, Baist 298ff., Potvin 1512ff., mit voller Deutlichkeit ersehen mußte, daß es sich nicht um *chevres* handelt: *La sont li hercheor ma mere ..... E, se ces genz i trespasserent, S'il les virent, il le diront ... E vet la ou li hercheor Herchoient les terres arees, ... E quant cil virent lor seignor, Si tremblerent tuit de peor.* etc. Na-

türlich kann man einwenden, der Kymre habe, als er an die Bearbeitung ging, sich den Text noch nicht auf eine weitere Strecke hin angesehen gehabt, er habe, als er an die erste Stelle kam, die zweite noch nicht gekannt. In jedem Falle aber scheint mir gegen M.s Vermutung zu sprechen die Künstlichkeit der ganzen Konstruktion und der Umstand, daß das Vorhandensein der in Rede stehenden Episode im *Peredur* sich unter Berücksichtigung der von Windisch aufgezeigten Parallele viel einfacher erklären läßt: Bekanntlich hat H. Zimmer, *Götting. Gel. Anz.* 1890, 1, 519 hingewiesen auf die große Ähnlichkeit der Sage von Percevals Auszug an den Artushof mit der altirischen Erzählung von dem Zuge des jungen Cuchulinn an den Hof des Königs Conchobar, eine Ähnlichkeit, welche im Hinblick auf die durch die neueren Forschungen ins Licht gestellte vielfältige Beeinflussung der bretonischen Epik durch die altirische Heldensage es sehr wahrscheinlich macht, daß dieser Teil der Percevalsage durch unbekannte, vermutlich welsche Zwischenstufen in letzter Linie zurückgeht auf den erwähnten Abschnitt der Cuchulinnsage (s. auch Ehrismann, *Beitr. z. Gesch. d. d. Spr.* 30, 44). M. nimmt, wie wir sahen, diesen ja auch in Anspruch, aber nur, um das Auftreten der Hirschepisode der Cuchulinnsage im *Peredur* zu erklären: was die Geschichte von der Ausfahrt Perceval-Peredurs mit der des Knaben Cuchulinn an Zügen gemein hat, will er ableiten aus inneren Gründen: „das Motiv des kindlichen Helden, der bereits in frühester Jugend trotz aller Vorsichtsmaßregeln besorgter Hüter unverkennbare und unstillbare Neigung zu Krieg und Waffen hat und diese auf seine Weise befriedigt, ist ein Zug, den '*enfances*' bereits im klassischen Altertum aufweisen und der in der Natur des Stoffes begründet liegt." Aber M. unterläßt es, eine andere derartige Sage nachzuweisen, welche eben die speziellen Züge enthält, die der Percevalsage mit der Cuchulinnsage gemein sind, und da nun für jeden, der die einschlägigen neueren Forschungen verfolgt hat, kein Zweifel bestehen kann an der weitgehenden Abhängigkeit des Motivenschatzes der bretonischen Epik von der viel älter überlieferten irischen Heldensage, speziell der Cuchulinnsage, da weiter Brugger, Behrens' *Zs.* 44², 173ff. — nach dem Vorgang von Griffith, *Sir Perceval* S. 127 — höchst beachtenswerte Argumente dafür beibringt, „daß der Perceval-Roman [ohne Grat] letzten Endes aus Schottland stammt", und da eben hier die nordirischen Stämme, die *Scotti*, im 5. Jh. an der Westküste einen Irenstaat gegründet hatten — s. Zimmer, *Sitz.-Ber. d. k. preuß. Akad. d. Wiss.* 1909, I, 390 —, so liegt nicht der mindeste Grund vor, in unserem Falle einen direkten Zusammenhang der Perceval-Peredursage mit der irischen Cuchulinnsage abzulehnen. Nehmen wir nun an, die Hirschepisode, die in der uns vorliegenden Überlieferung erst an einer etwas späteren Stelle von Cuchulinns Jugendgeschichte begegnet, sei in der Tradition, auf der die Percevalsage beruht, an den

Anfang transponiert gewesen — solche Verschiebungen einzelner Episoden sind ja in der Sagenüberlieferung etwas ganz gewöhnliches —, so ist das Vorhandensein der Ziegenepisode im Mabinogi erklärt: die Hirschepisode wurde, vielleicht schon in umgebildeter Gestalt, als ein Bestandteil der Erzählung von der Ausfahrt Cuchulinns an den Hof Conchobars mitübernommen[1]; der Ersatz der Hirsche durch Ziegen ist begreiflich ohne M.s künstliche Annahme des Mißverständnisses einer Chrétienstelle. Die Episode bildet dann also einen Teil einer älteren Gestalt der Sage von Perceval-Peredurs Jugend und ist nicht ein Zusatz eines kymrischen Bearbeiter Chrétiens. Daß sie sich in der französischen Percevaldichtung nicht findet, erklärt sich aus ihrem spezifisch inselkeltischen Charakter: sie mußte den französischen Dichtern, bei denen von jeher der *bon sens* eine wesentliche Rolle spielte, gar zu albern erscheinen.

Mag man sich aber zu dieser Annahme stellen, wie man will, so erhellt doch aus dem Gesagten soviel mit aller Deutlichkeit, daß M.s Erklärung für das Auftreten der Episode im Mabinogi nur eine Hypothese, und zwar eine überaus gewagte Hypothese darstellt und von irgendeinem Beweise für die Abhängigkeit des *Peredur* Ia von Chrétien in diesem ersten Falle durchaus gar keine Rede sein kann.

Mühlhausen bespricht dann an zweiter Stelle den ersten der Perceval von der Mutter vor seiner Ausfahrt erteilten Ratschläge und die diesem entsprechende Episode mit der schönen Dame im Zelte:

Der Rat der Mutter ist bei Chrétien dieser, Baist 521ff., Potvin 1735ff.:

„Damen und Jungfrauen dient, dann werdet ihr überall geehrt werden; und wenn ihr eine von ihnen um etwas bittet, dann hütet euch, sie zu kränken und etwas zu tun, was ihr mißfallen könnte. Von einer Jungfrau gewinnt viel, wer sie küßt, wenn sie einem das Küssen gestattet; was darüber hinausgeht, verbiete ich euch, wenn ihr es um meinetwillen lassen wollt." (*Dames e pucelles servez, Si seroiz par tot enorez. E se vos aucune an proiez, Gardez que vos ne l'anuiez; Ne ferez rien qui li despleise. De pucele a molt qui la beise, S'ele le beisier vos consant; Le soreplus vos an deffant, Se lessier le volez por moi*[2].")

Sie fügt dann noch bei, wenn eine Jungfrau ihm aus Liebe oder auf seine Bitte hin ihre Gürteltasche oder einen Fingerring darbiete, so dürfe er beides annehmen.

---

[1] Ev. durch das Medium der Finnsage (10. oder 12. Jh.)? S. R. B. Pace in *Publ. of the M. Lang u. Ass. Ass. of Am* 32 (1917), 598ff.: „*Finns nurses lament that they cannot get one of a herd of wild deer. Finn catches two 'bucks' and brings them to the women*". Eine ursprünglichere Fassung könnte der der Cuchulinnsage näher gestanden haben.

[2] Die Lesart der Hs. von Mons, Potvin 1740: *De pucele a moult ki le baise, S'ele le gésir vos consent; Et, se elle plus en deffent, Ce laissier le volés por moi . . .* ist formell und inhaltlich unmöglich.

Als Perceval dann auf seiner Fahrt zum Artushof die schöne Jungfrau in dem Zelte findet, da schließt er sie fest in seine Arme und küßt sie trotz ihres heftigen Widerstrebens zwanzigmal, Baist 680ff., Potvin 1894ff., dann zieht er ihr, obgleich sie sich abermals wehrt, noch den Ring vom Finger und nimmt ihn an sich.

Loth II², 52, Anm. 1 stellt fest, daß Percevals Verhalten hier dem von seiner Mutter ihm erteilten Rate nicht entspricht. Auch Mühlhausen bemerkt S. 371, daß Perceval sich um die von seiner Mutter gestellte Bedingung: *S'ele le beisier vos consant*, nicht kümmert. „Doch daraus bei Chrétien einen Widerspruch zu konstruieren, geht wohl zu weit; Percevals ganzes Benehmen steht vielmehr im Einklang mit seiner noch ungeschliffenen, derben Art." Und S. 372: „Was Chrétien anbelangt, so ist seine Darstellung sowohl der Ratschläge der Mutter als auch des daraus resultierenden Verhaltens des Perceval durchaus folgerichtig und widerspruchslos."

M. meint also — das hätte deutlicher ausgesprochen werden müssen —, der offenkundige, grelle Widerspruch zwischen dem Rate der Mutter und dem späteren Verhalten des Knaben sei vom französischen Dichter beabsichtigt: er wolle dadurch das täppische Wesen Percevals kennzeichnen, der in knabenhaftem Ungestüm den mütterlichen Rat in den Wind schlägt und dadurch gröblich gegen die höfische Sitte verstößt.

Es muß indes als sehr unwahrscheinlich betrachtet werden, daß der Dichter, welcher diese ganze Episodenreihe schuf — es kann nicht Chrétien selbst gewesen sein —, eine derartige Absicht gehegt haben sollte; gegen diese Annahme spricht sehr entschieden die Beobachtung, daß bei Chrétien wie bei Wolfram der Knabe die ihm erteilten Ratschläge vielmehr buchstäblich genau befolgt, nur wegen seiner Einfalt und Unerfahrenheit teilweise in verkehrter und geradezu lächerlicher Weise; denn daraus dürfen wir schließen, daß in der Originaldichtung, auf welche Chrétien wie Wolfram zurückgehen, das allen einschlägigen Episoden zugrunde liegende Motiv war: buchstäblich richtige, aber ungeschickte, törichte Erfüllung der erteilten Ratschläge. So urteilt schon Hagen a. a. O. S. 123. Gegen diese Formel verstößt Chrétiens Darstellung in der Zeltszene und nur in dieser, indem Perceval hier dem gegebenen Rate direkt zuwider handelt.

Nun fehlt im Mabinogi jene Einschränkung, welche bei Chrétien die Mutter ihrem Rate hinzufügt. Die Weisung lautet hier nach der Übersetzung von E. Windisch, *Das keltische Brittannien* S. 168: „Wenn du ein schönes Weib siehst, minne sie; wenn sie dich auch nicht begehrt, macht sie dich (doch) in Folge davon zu einem besseren Mann und zu etwas Höherem[1]." Loth II², 52, Anm. 1 vermutet des-

[1] Loth, S. 51, übersetzt vielmehr: „*Si tu vois une belle femme, fais-lui la cour; quand même elle ne voudrait pas de toi, elle t'en estimera meilleur et plus*

halb, diese Version möchte die ursprüngliche gewesen sein, die auch in Chr.s Quelle vorhanden war und nur von ihm selbst oder schon von seiner unmittelbaren Quelle mißverstanden wurde. Der Widerspruch zwischen dem erteilten Rate und dem Verhalten Percevals wäre dann also in Chr.s Quelle nicht vorhanden gewesen. Was ist von dieser Vermutung zu halten?

Ich stelle zunächst fest — schon M. Williams S. 39 hat darauf aufmerksam gemacht —, daß auch hier, wie vorher hinsichtlich der Vorgeschichte des Waldlebens, Wolfram nicht zu Chrétien stimmt, sondern zum Mabinogi: III, 355ff.: *Du solt z'ir kusse gâhen Und ir lîp vast' umbevâhen: Daz gît gelücke und hohen muot, Op sie kiusche ist unde guot.* Es fehlt also bei Wolfram, wie im *Peredur*, das „*s'ele le consant*" Chrétiens, und die bei ihm so stark betonte Warnung, irgendetwas zu tun, was das Mißfallen der Dame erregen könnte; außerdem haben wir hier wie dort den bei Chrétien nicht ausgesprochenen, für die höfische Weltanschauung so charakteristischen Gedanken, daß Minne „hohen Mut gebe", zu edler, ritterlicher Tat ansporne („zu einem besseren Manne mache", *Peredur*); bei Chrétien wird nur gesagt, daß Frauendienst überall Ehre einbringe.

Die Übereinstimmung zwischen Wolfram und Mab. geht aber noch weiter: den vier eben zitierten Versen W.s gehen voraus die Verse 352ff.: *Swa du guotes wîbes vingerlin Mügest erwerben unt ir gruoz, Daz nim: ez tuot dir kumbers buoz.* Dem entspricht im Mab. der der angeführten Stelle vorausgehende Satz, Loth II², 51: *Si tu vois de beaux joyaux, prends et donne à autrui, et tu acquerras ainsi réputation.* Denn da dieser wieder folgt auf einen speziell das Verhalten gegen Frauen betreffenden Rat: „*Si tu entends des cris, vas de ce côté; il n'y a pas de cri plus caractéristique que celui d'une femme*", Satz 2 also in der Mitte steht zwischen zwei ausschließlich oder doch vornehmlich auf Frauen bezüglichen Ratschlägen, so kann es wohl kaum zweifelhaft sein, daß der kymrische Autor hier, wenn er von „*beaux joyaux*", einem Ansichnehmen und Wiederverschenken von solchen im allgemeinen spricht, seine Vorlage ungenau wiedergegeben hat und es sich in letzterer ausschließlich um ein von einer Dame zu gewinnendes und dann natürlich nicht wieder wegzuschenkendes Kleinod handelte; zu dieser Annahme stimmt, daß nachher im Zelte Peredur die Dame in der Tat um ein solches *beau joyau* bittet und es

---

puissant qu'auparavant." Die Stelle wurde schon besprochen von Miss Williams a. a. O. S. 38f.: sie vertritt die Ansicht, daß die abweichende Interpunktion: „minne sie, wenn sie dich auch nicht begehrt", die Loth nach dem Vorgang von Lady Guest in der ersten Auflage akzeptierte und die noch M. als möglich erwähnt, unrichtig sein muß, und weist darauf hin, daß in Hs. Peniarth 14 der konzessive Nebensatz am Schlusse steht: „*tu en seras meilleur quand même elle ne voudrait pas de toi.*" Sie interpretiert ferner im Unterschied von Loth den zweiten Satz mit Recht so, wie es vorher schon Lady Guest getan I. 301, und wie ihn auch Windisch in der oben mitgeteilten Übersetzung versteht.

von ihr in Gestalt eines Ringes — vgl. Wolframs *vingerlin* — geschenkt bekommt.

Somit enthält der das Benehmen gegen Frauen betreffende, dem Knaben erteilte Rat im *Peredur* und bei Wolfram übereinstimmend und in gleicher Reihenfolge die nachstehenden Momente — nur mit dem Unterschied, daß die dort am Anfang stehende Weisung, Frauen, die um Hilfe rufen, beizuspringen, bei Wolfram fehlt —: 1. Suche von Damen ein schönes Kleinod, bzw. einen Fingerring zu erlangen. 2. Wenn du eine schöne Frau triffst, so minne, bzw. küsse sie, 3. denn das wird dir hohen Mut geben, dich „zu einem besseren Mann machen". Bei Chrétien fehlt 3, 2 erscheint bei ihm in ganz abweichender Fassung, mit starker Betonung der im *Per.* und bei W. nicht vorhandenen Warnung, etwas zu tun, was der Dame mißfallen könnte, 2 geht 1 voran. Nachdem, wie schon bemerkt, auch in einer Reihe anderer Fälle Mab. und W. gegen Chrétien zusammengehen, dürfte die hier vorliegende Übereinstimmung schwerlich durch zufälliges Zusammentreffen zweier Bearbeiter Chrétiens zu erklären sein, sondern gleichfalls auf Benutzung einer gemeinsamen Quelle, die nicht Chr. war, hinweisen.

In jedem Falle fehlt in beiden Texten die in Rede stehende Einschränkung im Rate der Mutter, und es liegt infolgedessen in ihnen ein Widerspruch zwischen diesem und dem späteren Handeln des Knaben im Mab. und bei Wolfram nicht vor. Freilich will M., der, wie wir sahen, das Vorhandensein einer Inconcinnität bei Chrétien leugnet, nun andererseits im Mabinogi eine solche in unserer Episode feststellen: er meint, gerade die kymrische Fassung des Rates der Mutter sei so, wie sie dasteht, absolut unklar und stehe im Widerspruch zu dem Verhalten Peredurs. Worin die Unklarheit liegen soll, darüber äußert er sich nicht, und es ist aus seiner Darstellung nicht deutlich zu ersehen; da er aber das kymrische *gordercha hi* übersetzt: „mache sie zu deiner Geliebten" und nachher diesen Rat einer Mutter an ihren noch im Knabenalter stehenden Sohn „auch bei Berücksichtigung der mittelalterlichen Anschauungen auf diesem Gebiete" „ungeheuerlich" findet, und da Windisch a. a. O. S. 160 erklärt, unter *gordercha* könne nur das ἐν φιλότητι μιγῆναι verstanden werden, denn *gordercha* sei die Konkubine, so faßt er offenbar den Rat im Sinne Windischs auf. Indessen ist diese Auslegung ganz unzweifelhaft falsch: *gorderchu*, wozug *ordercha* der Imper. ist[1], heißt einfach „werben, freien um, den Hof machen", s. K. Meyers Ausgabe des *Peredur*, Glossar: *to woo*, desgleichen W. Owen Pughe, *Nation. Dict. of the welsh langu.: to gallant, to woo;* daß dem Worte die von W. behauptete Bedeutung nicht anhaftet, ergibt sich mit Sicherheit aus *Peredur* ed. Meyer c. 26, Z. 6 = Loth II², 69, Z. 20f., es ergibt sich auch aus dem von Pughe aus *G. Tew.* zitierten Beispiel: *Prid swydd*

[1] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Kollegen Hermann Güntert.

gorderchu pryd ser — a meritorious office to woo the image of the stars; daß sie ihm im vorliegenden Falle nicht anhaften kann, auch aus der nachfolgenden Bemerkung der Mutter, denn diese beweist, daß in der Quelle des kymrischen Erzählers die höfische, provenzalisch-französische Minneauffassung herrschte, welche einen Rat, wie ihn W. hier annimmt, natürlich ausschließt. Auch heißt *gorderch* nicht speziell „Konkubine", sondern überhaupt *paramour*, *m.* u. *f. gen.*, s. Meyer und Pughe a. a. O. *s. v.*, und da P. noch beifügt *a mistress*, so ist *gorderch* wie dieses und wie deutsches „Geliebte" offenbar *vox media.*

Somit ist die Lehre, welche die Mutter im *Peredur* dem Knaben erteilt, in keiner Weise unklar und nicht im mindesten „ungeheuerlich", denn daß sie ihm rät, sich um die Gunst einer schönen Dame zu bewerben, kann nach den Anschauungen der Zeit gar nicht befremden, s. z. B. Wolfram VII, 931ff., wo umgekehrt ein Kind, das noch mit Puppen spielt, die kleine Obilot, Gawan zu ihrem Ritter ernennt.

Was sodann den angeblichen Widerspruch im Mab. betrifft, so ist dieser bei genauerem Zusehen gar nicht vorhanden.

Im *Peredur* wird nach der Übersetzung von Loth, der im allgemeinen dem „Roten Buch von Hergest" — Ende 14. Jhs., s. Williams S. 3 — folgt, über die Szene im Zelt Nachstehendes berichtet:

Das Fräulein, das in einem goldenen Stuhle sitzt, heißt Peredur willkommen. Er nimmt an dem gedeckten Tische Platz und läßt sich gemäß einem ihm auch von der Mutter erteilten Rate Speise und Trank munden. „*Lorsqu'il eut mangé, il plia un genou devant la jeune fille et dit: Ma mère m'a recommandé, là où je verrais un beau joyau, de le prendre. — Prends, mon âme, dit-elle. Peredur prit la bague, emmena son cheval et partit.*"

M. meint, es werde hier nicht einmal gesagt, daß Peredur die Dame geküßt hat, er folge also der erteilten Weisung, die Dame zu minnen, nicht. Aber M. hat nicht beachtet, worauf Loth in der Anmerkung aufmerksam macht, daß das „*Weiße Buch*", die Hs. Peniarth 4, am Schlusse vielmehr list: *Peredur prit la bague, plia le genou devant elle, lui donna un baiser et sortit.*" Loth bezeichnet dieses Plus nur als „*addition intéressante*", ohne sich näher zu äußern. Aber da Peniarth 4 nach Williams S. 30 und Loth I², 17 mit dem „*Roten Buch*" auf den gleichen Archetypus zurückgeht und nach Loth ib. diese beiden Hss. allein in Betracht kommen, so kann die Fassung von P. natürlich ebensogut die ursprüngliche und die des „*Roten Buches*" aus ihr verkürzt sein, und da nun Peniarth 4 überdies die ältere Hs. ist, Ende 13. Jh., und Loth I², 3f. feststellt, daß es bisweilen die besseren Lesarten bietet, so dürfte alle Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, daß das auch hier der Fall ist. Das nimmt denn auch Miß Williams an, die in ihrer Analyse des *Peredur* S. 7 hier Pen. 4 folgt: „... *plie le genou devant elle, l'embrasse et reçoit d'elle son anneau.*"

Dann steht also Peredurs Auftreten vielmehr genau im Einklang mit dem mütterlichen Rate: er „minnt" die Dame, indem er wie ein dienender Ritter vor ihr niederkniet, sie um ein Zeichen ihrer Huld bittet — es handelt sich um die bekannte Sitte, daß die Ritter im Dienste ihrer „Herrinnen" ihnen von diesen geschenkte Ringe, Rosenkränze, Ärmel, Gürteltaschen oder sonstige Gegenstände bei sich trugen —, indem er den Ring von ihr entgegennimmt, sie küßt und beim Abschied nochmals das Knie vor ihr beugt: er hat sie zu seiner Dame, seiner „Herrin" erkoren! S. die Darstellungen des Huldigungsaktes, die Wechßler, Behrens' *Zs.* 24, 166 aus provenzalischen Trobadors zitiert und die ebenda Anm. 17 angeführte Schilderung des in der Minnedichtung gespiegelten juristischen Aktes bei Jean d'Ibelin, *Assises du roiaume de Jerusalem* c. 195: *Quant home ou feme fait homage au chief seignor dou reiaume, il deit estre a genoills devant lui .... Et li seignor .. le deit baisier en fei en la bouche.*

Der von M. für das Mabinogi behauptete Widerspruch besteht also gar nicht, vielmehr ist alles in schönster Ordnung. Damit wird also M.s anschließender Versuch, die angebliche „Entgleisung" des kymrischen Redaktors durch die Annahme eines abermaligen Mißverständnisses des Chrétientextes zu erklären, ohne weiteres gegenstandslos und gleichzeitig sein zweiter „Beweis" für die Abhängigkeit des Peredur-Mabinogi von Chrétiens Perceval hinfällig.

Im übrigen verstehe ich seine Erklärung nicht. Die fragliche Stelle bei Chr. lautet, wie schon oben angegeben:

De pucele a molt qui la beise
S'ele le beisier vos consant,
Le soreplus vos an deffant
Se lessier le volez por moi[1].

M. meint, der kymrische Redaktor müsse aus V. 2 mit Überspringen der beiden Halbverse, die ich gesperrt gedruckt habe, — wohl infolge des zweimaligen *vos* — gleich in Vers 3 hinübergelesen haben, oder diese Halbverse müßten infolge des nämlichen Versehens schon in seiner Vorlage ausgefallen gewesen sein.

Der Kymre hätte also gelesen: — ich füge bei beiden Stellen die deutsche Übersetzung, die M. nicht gibt, hinzu —: *De pucele a moult qui la beise, Se le beisier vos an deffant* („von einer Jungfrau hat viel, wer sie küßt, wenn sie euch das Küssen verbietet"), und er habe dies übertragen: *gwellgwr a phenedigach yth wna gordercha hi kyn nyth uynno* („zu einem besseren Mann und etwas Höherem wird sie dich machen, minne sie, auch wenn sie dich nicht wünscht").

[1] So! Der Text, den M. gibt, ist fehlerhaft: V. 2 steht fälschlich *Se lo* für *S'ele le; vos en consent* für *vos consant* (oder *consent*), 3 ebenso *Lo* für *Le* (in Klammer *gesier* für *gesir* als *varia lectio*, die aber, wie schon oben bemerkt, nicht in Betracht kommt), 4 fehlt *le* vor *volez*.

Ich weiß nicht, wie aus dem durch Auslassung entstellten altfranzösischen Text die kymrische Übersetzung gewonnen werden kann — soll „hat viel" interpretiert worden sein: „sie wird ihn zu einem besseren Mann machen," „wenn" verstanden sein als „auch wenn"?—, ich weiß auch nicht, was durch diese Übersetzung in der Darstellung des Mabinogi erklärt werden soll.

Aber, wie gesagt, es braucht in der Darstellung des Mabinogi gar nichts erklärt zu werden, denn diese ist nach dem Texte von Peniarth 4 durchaus widerspruchsfrei.

Somit ist also M.s Versuch, in zwei Fällen den kymrischen Erzähler eines Mißverständnisses des Chrétientextes zu überführen und damit den Anfang des *Peredur* als eine Bearbeitung von Chr.s *Perceval* zu erweisen, beide Male nicht geglückt.

Dagegen waren wir nun in der Lage, schon in dem kurzen, von M. allein behandelten Abschnitt zweimal Übereinstimmungen zwischen dem Mabinogi und Wolfram gegen Chrétien festzustellen, die auf eine von letzterem verschiedene Quelle hinweisen, und zu diesen kommt nun noch eine dritte, auf die schon C. Strucks, *Der junge Parzival* S. 34 aufmerksam gemacht hat:

Bei dem französischen Dichter besitzt Perceval von Anfang an ein gutes Jagdroß, einen *chaceor*, mit Sattel und Zaum, Baist 77f. und 92, 305; Potvin 1292 und 1306, 1519. Im *Peredur* und bei Wolfram, desgleichen auch im me. *Sir Perceval*, ist der Knabe nicht beritten, sondern treibt sich zu Fuß im Walde herum, Loth II², 48. Wolfram III, 127; hier wie dort bekommt er ein Pferd erst, als er die Fahrt zum Artushof antritt, und zwar ein schlechtes Pferd. Im *Peredur*, Loth II², 50, sucht er sich eines von den Lastpferden seiner Mutter aus, einen starkknochigen Apfelschimmel, legt ihm einen Packsattel auf und fertigt sich selbst ein Zaumzeug aus „biegsamen Holz". Bei Wolfram III, 315ff. denkt die Mutter, als Parzival sie um ein Pferd bittet: „*i'n wil im niht versagen: Ez muoz aber vil boese* [= schlecht] *sîn*." Der Grund ist der gleiche, weswegen sie ihm „Torenkleider" anlegt: sie hofft, er werde so von den Leuten verspottet, „gerauft und geschlagen" werden und dann zu ihr zurückkehren. Später, III, 859, erfahren wir noch, daß der Zaum seines Pferdes aus Bast war, „*pästîn*". Im *Sir Perceval* V. 325ff. findet er im Walde ein Gestüt ungezähmter Mutterstuten, er sucht sich die größte davon heraus und fertigt sich dann, 421ff., selbst einen Zaum aus Weidenruten an.

Es ist nicht zu glauben, daß drei voneinander unabhängige Bearbeiter die Darstellung Chrétiens in so übereinstimmender Weise abgeändert haben sollten. Golther, *Literaturblatt* 1912, Sp. 395, spricht nur von dem Bastzaum und will ihn erklären durch die Annahme, die von den drei Bearbeitern benutzten Chrétienhandschriften hätten einige Plusverse aufgewiesen, in denen von einem solchen

Zaum die Rede war. Es handelt sich aber nach dem Gesagten nicht nur um den Zaum, sondern auch um die weiteren Motive: Knabe am Anfang nicht beritten, erhält Pferd erst zur Ausfahrt an den Artushof, schlechtes Pferd. Es müßte somit, da bei Chrétien Perceval gleich zu Beginn der Erzählung als gut beritten erscheint, in den fraglichen, von den ausländischen Bearbeitern benutzten Hss. der Text, den die beiden bisher gedruckten Hss. bieten, auf eine weitere Strecke überarbeitet gewesen sein. Nun habe ich aber *Zur Mabinogionfrage* S. 35ff. gezeigt, daß in den zahlreichen Hss. der übrigen fünf uns erhaltenen Chrétienschen Romane sich inhaltliche, den Gang der Erzählung betreffende Differenzen überhaupt nicht finden. Es ist deshalb ganz unwahrscheinlich, daß eine der noch nicht gedruckten Handschriften des Chrétienschen *Perceval* hier einen, in dem in Rdee stehenden Sinne überarbeiteten Text bieten oder eine verlorene Hs. ihn geboten haben sollte. Die Golthersche Erklärung der im *Peredur*, bei Wolfram und im *Sir Perceval* vorliegenden abweichenden Version versagt deshalb. Die Wahrscheinlichkeit spricht auch dafür, daß diese Version vielmehr die ursprüngliche ist, denn da es der Mutter ja gerade darauf ankommt, ihren Sohn von allem Ritterwesen fernzuhalten, so handelt sie offenbar zweckentsprechender, wenn sie ihn nicht gleich beritten macht, ihm ein schnelles Jagdroß zur Verfügung stellt. Andererseits ist es begreiflich, daß ein französischer höfischer Dichter seinen künftigen Gralhelden nicht wie einen *vilain* zu Fuß umherstreifen lassen und dann auf einem schlechten, plumpen Klepper in die Welt hinausziehen lassen wollte, daß er deshalb die von Mab., Wolfram, *SP* gebotene Darstellung ersetzte durch die, welche bei Chrétien vorliegt, mag es nun der letztere selbst sein, der die Änderung vornahm, oder mag er sie schon in seiner Quelle vorgefunden haben —, da der Bliocadran-Prolog hier mit Chrétien übereinstimmt, muß wohl mit dieser Möglichkeit gerechnet werden.

Dagegen ist es nun allerdings klar, daß die Antwort, welche im *Peredur* beim Erscheinen der Ritter die Mutter dem Sohn erteilt: „Es sind Engel, mein Sohn!“ widersinnig ist und diejenige Darstellung zur Voraussetzung hat, welche Chrétien bietet, wie das schon Birch-Hirschfeld, *Gral s.* 207 bemerkt hat. Denn offenbar müßte die Mutter dem Knaben die Ritter vielmehr als Teufel bezeichnen, wie sie das im Blioc.-Prolog 1240 auch tut. Bei Chr. ruft Perceval selbst aus: „Bei Gott, das sind Engel!“ Der kymrische Erzähler hat durch Gedächtnistäuschung den Ausdruck der Mutter in den Mund gelegt. (Die abweichende Auffassung von Hagen, a. a. O. S. 123: „sie gibt die Ritter für Engel aus, um durch eine solche Antwort die Bekanntschaft ihres Sohnes mit ritterlichem Wesen zu hindern“, scheint mir nicht annehmbar.) Hieraus aber zu schließen, daß dem Kymren Chrétien vorgelegen habe, geht nicht an, denn natürlich kann die Darstellung Chrétiens auch schon in dessen näherer oder fernerer

Quelle vorhanden und aus ihr dem wälschen Autor bekannt gewesen sein.

Soviel zur Kritik der M.schen Darlegungen, — nur eine solche zu geben, unter Beschränkung auf den von ihm behandelten Abschnitt, war in Anbetracht der Knappheit des in dieser Zs. zur Verfügung stehenden Raumes der Zweck der vorstehenden Zeilen. Gezeigt wurde, daß M.s Argumente für Abhängigkeit des Teiles Ia des Mabinogi von Chrétiens *Perceval* der Nachprüfung nicht Stich halten, andererseits aber wiederholtes Zusammengehen der kymrischen Erzählung mit Wolfram, bzw. mit Wolfram und dem me. Sir Perceval gegen Chrétien zunächst für den Anfang von Ia für *Peredur* und damit auch für Wolfram die Verwertung einer von Chr. verschiedenen Quelle sehr wahrscheinlich macht. Auf weitere sehr spezielle Übereinstimmungen zwischen *Peredur* und Wolfram gegen Chrétien in dem folgenden von M. nicht mehr berücksichtigten Hauptteil von Ia kann nicht mehr eingegangen werden. Daß neben der zu postulierenden, an der Vorlage auch Chrétien möglicherweise eingewirkt haben könnte, soll nicht von vornherein geleugnet werden, der Beweis aber ist bis jetzt nicht erbracht.

Neuerscheinungen.

Romanistische Arbeiten, hrsg. von Karl Voretzsch.

X. Adolf Wuttke. Die Beziehungen des Felibrige zu den Trobadors. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer 1923. 8⁰. XII und 99 S. Pr. Gr. Z. 2M.

Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer.

Heft 67: Ulrich Leo, Studien zu Rutebeuf, Entwicklungs-Geschichte und Form desRenart le bestourné und der ethisch-politischen DichtungenRutebeufs. 1923. 8⁰. XII und 152 Ss.

Heft 71: C. Martin Lutta. Der Dialekt von Bergün und seine Stellung innerhalb der rätoromanischen Mundarten Graubündens. 1923. 8⁰. XVI und 356 Ss. Ab. 10 M. Einz. 12 M.

Heft 74: Eva Seifert. Die Proparoxytona im Galloromanischen. Mit einer Sprachkarte. 1923. 8⁰. XII und 148 Ss. Ab. 4 M. Einz. 5 M.

Germanische Bibliothek, hrsg. von Wilh. Streitberg. I. Abteilung. Elementar- und Handbücher. I, 11.

Alexander Jóhannesson, Grammatik der urnordischen Runeninschriften Heidelberg 1923. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8⁰. VIII und 136 Ss.

Germania. Ein Taschenbuch. Zweites: Immanuel Kant. Ausgewählte Aufsätze. Berlin im Pan Verlag Rolf Heise. 1923. 8⁰. 96 Ss. Pr. Grz. 1.20 M.

Gesellschaft für romanische Literatur.

Band 44: Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan. (XV. Jahrh.) Nach der Berliner Hs. Hamilton 674, hrsg. von Martin Löpelmann. Göttingen 1923. Gedruckt für die Ges. f. roman. Philol. Vertreter für den Buchhandel: Max Niemeyer, Halle a. S. 8⁰. XXII und 428 Ss. Pr. Gz. 20 M.

Aus Natur und Geisteswelt.

147. Bändchen: E. Daenell, Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. 3. Aufl. Neubearb. und weitergeführt von Adolf Hasenclever, 10.—14. Tausend. Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923. 8⁰. 134 Ss.

Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von W. Braune.

Nr. 246—248: Grimmelshausens Courasche. Abdruck der ältesten Originalausgabe (1670) mit den Lesarten der beiden anderen zu Lebzeiten des Verfassers erschienenen Drucke, hrsg. von J. H. Scholte. Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1923. 8⁰. LVI und 168 Ss. Pr. Gz. 1.80 M.

Altnordische Saga-Bibliothek, hrsg. von G. Cederschiöld, H. Gering und E. Mogk.

1. Ares Isländerbuch, hrsg. von Wolfgang Golther. 2. neubearbeitete Aufl. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer 1923. 8⁰. XXXII und 54 Ss. Pr. Gz. 2 M.

Sammlung Göschen. Berlin und Leipzig. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co.

52: Alfred Gudeman, Geschichte der lateinischen Literatur I. Von den Anfängen bis zum Ende der Republik 1923. 8⁰. 120 Ss.

866: —, — II: Die Kaiserzeit bis Hadrian 1923. 8⁰. 148 Ss.

University of Illinois Studies in Language and Literature. Vol. VII. Nov. 1921.

Nr. 4: The Significant Name in Terence by James Curtiss Austin. Published by the University of Illinois Press. Urbana gr. 8⁰. 130 Ss. Pr. $ 2.00.

Teubners kleine Auslandtexte für höhere Lehranstalten. Abt. I. Großbritannien und die Vereinigten Staaten. Gewordenes und Werdendes auf allen Kulturgebieten. Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin. 1923.

Heft 1: Greater Britain I. Englische Stimmen über das britische Weltreich. hrsg. von Lühr. 8⁰. 32 Ss. — Heft 2: Growth and Structure of the United Kingdom. Zusammengestellt von W. Lühr. 8⁰. 32 Ss. — Heft 3: The Island Nation. Zusammengestellt von Fritz Weltzien. 8⁰. 32 Ss. — Heft 4: The English National Character. Zusammengestellt von Fritz Weltzien. 8⁰. 32 Ss. — Heft 6: Englands Social Development from 1800 to the Present Day. Zusammengestellt von Ilse Ehlers. 8⁰. 32 Ss. — Heft 7: Religion and Church Life in England I. Zusammengestellt von W. Lühr. 8⁰. 32 Ss. — Heft 10: From the Thirteen Colonies to the U. S. A. Zusammengestellt von W. Lühr. 8⁰. 32 Ss. — Heft 11: The Romantic Triumph I, hrsg. von Johannes Gärdes. 8⁰. 42 Ss. — Heft 12: U. S. A. Poetry and Prose. Zusammengestellt von H. Jantzen. 8⁰. 28 Ss.

Teubners Spanische und Hispano-Amerikanische Studienbücherei, hrsg. von F. Krüger. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

T. Navarro Tomás, Handbuch der spanischen Aussprache. Einzig autorisierte deutsche Übersetzung und Bearbeitung von F. Krüger. 1923. 8⁰. VI und 152 Ss. Pr. Gz. 2.60 M.

Ludwig Pfandl, Spanische Literaturgeschichte I. Band: Mittelalter und Renaissance. 1923. 8⁰. VI und 122 Ss. Pr. Gz. 2 M.

Dinkler-Zeiger-Humpf: Englisch für Reformschulen. Grammatik verkürzt.

Theodor Zeiger, Abriß der englischen Grammatik. Verlag und Druck von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1923. 8⁰. 109 Ss. Pr. Gz. 0.95 M.

— — —: Englisches Unterrichtswerk. Verlag und Druck von B. G. Teubner. Leipzig und Berlin 1923. — I: Grundbuch. Lehr- und Übungsbuch für den englischen Unterricht an Reformanstalten, Gymnasien und Aufbauschulen von Dinkler und Humpf. 8⁰. V und 102 Ss. — II: Great Britain, Greater Britain. Englisches Lesebuch, hrsg. von R. Dinkler. 8⁰. IV und 88 Ss. — III: Übungsbuch für den engl. Unterricht an Reformanstalten, Gymnasien und Aufbauschulen. 8⁰. VI und 43 Ss.

Eysteinn Asgrímsson, Die Lilie. Aus dem Isländischen frei übertragen von Rudolf Meißner. Kurt Schroeder. Verlag. Bonn und Leipzig. Kl. 8⁰. 64 Ss. Pr. geb. Gz. 1 M.

de Groot, H.: Hamlet its Textual History. An Inquiry into the Relations between the First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet. Swets & Zeitlinger, Amsterdam 1923. 8⁰. 143 Ss.

Hatzfeld, Helmut, Führer durch die Literarischen Meisterwerke der Romanen. II. Spanische Literatur. München. Verlag von Hochschulbuchhandlung Max Huber 1923. 8⁰. 146 Ss.

Jespersen, O. Growth and Structure of the English Language. Fourth Edition revides. Published by B. G. Teubner. Leipzig 1923. 8⁰. IV und 255 Ss. Pr. Gz. 3 M.

Korff, H. A. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klass.-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang. 1923. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig. 8⁰. XIII und 321 Ss.

Noreen, Adolf. Einführung in die Wissenschaftliche Betrachtung der Sprache. Beiträge zur Methode und Terminologie der Grammatik. Vom Verfasser genehmigte und durchgesehene Übersetzung ausgewählter Teile seines Schwedischen Werkes „Vårt Språk". Von Hans W. Pollak, Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer. 1923. 8⁰. VIII und 460 Ss. Pr. Gz. 12 M.

Östergren, Olof. Nusvensk Ordbok. Häft 20: Sp. 705—800. (Följesfolk-förinta.) Wahlström & Widstrand, Stockholm. Pr. 2 Kr.

Rheinisches Wörterbuch. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften, der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde und des Provinzialverbandes der Rheinprovinz auf Grund der von J. Franck begonnenen, von allen Kreisen des Rheinischen Volkes unterstützten Sammlung hrsg. von Josef Müller. Erster Band; erste Lieferung (A—als). 1923. Kurt Schroeder Verlag in Bonn und Leipzig. 128 Spalten. 4⁰.

Scanferlato, A. Letture Italiane. Heft 1—4. Unter Mitwirkung von Richard Ritter. 8⁰. 29., 30., 34., 29 Ss. Verlag und Druck von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin. 1923.

Schirokauer, Arnold. Studien zur mittelhochdeutschen Reimgrammatik. Preisschrift der Münchener Philosophischen Fakultät. (Sonderabdruck aus „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literature", 47. Bd. 1. Heft.) Halle (Saale). Verlag von Max Niemeyer 1923. 8⁰. 216 Ss. Pr. Gz. 4 M.

Schnetz, Joseph. Beiträge zur Kenntnis der nichtgermanischen Fluß- und Ortsnamen Süddeutschlands. (Abdruck aus „Zeitschrift für celtische Philologie" XIV, S. 35—42. 274—288.) Verlag von Max Niemeyer 1923. Halle (Saale). Pr. Gz. 0.50 M.

Skulerud, Olai. Tinnsmaalet. Ei utgreiding um ljod-og formverket i maalføret i Tinn i Nord-Aust-Telemark under jamføring med andre norske og andre nordiske maal med maalprøver og ein ordliste. Fyrste bolken: Ljodlære §§ 95-–281. 8⁰. XII und S. 111—458. Halle (Saale), Max Niemeyers Verlag. 1922. Pr. Gz. 10 M.

Littmann, Enno, Friesische Erzählungen aus Alt-Wangerooge. Letzte Klänge einer verschollenen Sprache. 1922. Druck und Verlag von Ad. Littmann. Oldenburg i. O. 8⁰. 32 Ss.

Loest, Heinrich, Über E. T. A. Hoffmann 15. August 1823. Hrsg. von Hans von Müller. Verlegt bei Paul Gehly in Köln. 1922. 8⁰. 14 Ss.

Nelson, Axel, Gallimatias, Ett försök till ny tolkning. (Ur: Strena philologica Upsaliensis. Festskrift tillägnad professor Per Person på hans 65-årsdag nyårsafton 1922.) Uppsala 1922, Edv. Berlings Boktryckeri A.-B. 8⁰. S. 291—309.

Hatzfeld, Helmut, Einführung in die Interpretation englischer Texte. München 1922. Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber. 8⁰. 120 Ss.

19.

Experimentalphonetik und Sprachwissenschaft.

Von Dr. **Karl Luick**, o. ö. Professor der englischen Sprache und Literatur an der Universität **Wien.**

Vor nicht ganz zwei Jahrzehnten hat Sweet im Archiv für neuere Sprachen 112, 416 über die Experimentalphonetik gesagt: "The claims of this new method of research have been so prominently brought forward of late years that they can no longer be ignored even by the most conservative of the older generation of phoneticians." Und in den folgenden Ausführungen sucht er das Verhältnis dieser neuen Disziplin zur herkömmlichen Phonetik ins richtige Licht zu setzen. Seither hat ihr Betrieb an Umfang zugenommen, namentlich auch innerhalb des Kreises der medizinischen Wissenschaften, und die von Sweet erwähnten Ansprüche sind lauter geworden. Aber über das Verhältnis der Experimentalphonetik zu den bisher geläufigen Fächern herrschen m. E. noch immer recht unklare Vorstellungen. Einen Beitrag zur Klärung sollen die folgenden Ausführungen bringen.

Die Experimentalphonetik ist ein Grenz- und Übergangsgebiet. Das gibt ihr einen großen Reiz, führt aber auch zu mancher Schwierigkeit. Beim Sprechen werden Organe des menschlichen Leibes in Tätigkeit gesetzt: daher hat der Physiologe sich mit ihm zu beschäftigen. Das Ergebnis ist etwas, was sich zunächst als Schall darstellt: als solchen hat der Physiker ihn zu untersuchen. Aber dieser Schall ist mit gewissen Vorstellungen verknüpft und wird dadurch zur Sprache: damit betreten wir die Gebiete des Psychologen und des Sprachforschers. Endlich kann die Sprechtätigkeit in den Dienst der Musik gestellt werden, im Gesang: seine Erforschung ist ein Teil der Musikwissenschaft. Auf dem Gebiet der Experimentalphonetik kommen also die Vertreter von vier verschiedenen Disziplinen zusammen, deren Arbeitsweisen sonst doch sehr verschiedenartig sind; wie weit reichen nun auf diesem Grenz- und Übergangsgebiet die Methoden jeder einzelnen, wo müssen sie, um der Sache gerecht zu werden, aufgegeben, und andere übernommen werden? Ich möchte nicht mit theoretischen Erwägungen einsetzen, sondern lieber an bestimmten experimentalphonetischen Arbeiten darzulegen versuchen, was mir in dieser Hinsicht in Betracht zu kommen scheint.

Ich wähle zunächst eine, die erst kürzlich erschienen ist, St. von Wilczewskis 'Phonoposotische und phonotopische Untersuchungen

von Lippenlauten' (Vox 32, 64ff., 1922). Sie gehen darauf aus, festzustellen, in welchem Umfang und in welchem Grad bei Lippenlauten Stimmhaftigkeit vorkommt. Auf das Technische der Apparatur kann ich nicht eingehen: ich nehme an, daß es einwandfrei ist. Wilczewski hat an hundert Versuchspersonen Beobachtungen gemacht, indem er sie die Lippenlaute in verschiedenen Stellungen im Anlaut, Inlaut und Auslaut u. zw. immer mit dem Vokal *i* verbunden, also Lautfolgen wie *bi*, *ibi*, *ib*, *mi*, *imi*, *im* in den Apparat sprechen ließ und an den gewonnenen Kurven Messungen vornahm. Das Ergebnis (S. 93) ist, daß sich volle Stimmhaftigkeit bei allen Versuchspersonen nur in den Folgen *ivi* und *imi* ergab, daß Stimmhaftigkeit am häufigsten im Inlaut, demnächst im Auslaut, an dritter Stelle im Anlaut erscheint und daß sich die einzelnen Laute verschieden verhalten. Auch „die als stimmlos geltenden Lautsymbole *p* und *f* wiesen in vielen Fällen in allen Stellungen Stimmhaftigkeit auf", und *b*, *s* und *m* kommen teils stimmhaft (in verschiedenen Stärkegraden), teils stimmlos vor. Man ist überrascht, hier so unscharfe und fließende Grenzen zu finden, und die sprachwissenschaftlichen Werke, welche viel bestimmtere Angaben über die jeweils von ihnen behandelten Lippenlaute machen, scheinen Lügen gestraft zu sein. Es drängt sich die Frage auf: Was waren denn das für Versuchspersonen? Und da zeigt sich nun (S. 69), daß von ihnen 80 Deutsche waren, 4 Italiener, 4 Polen, 2 Engländer, 2 Russen, 2 Spanier, 1 Finne, 1 Grieche, 1 Schwede und 3 Nichteuropäer (u. zw. Afrikaner, von denen einer amharisch, der andere somali, der dritte saramo sprach), also ein buntes Sprachgemisch die Grundlage bot, bei dem noch zu beachten ist, daß innerhalb des Deutschen bezüglich der Stimmhaftigkeit des *b* und *v*, ja sogar auch des *m*, je nach den Landschaften starke Verschiedenheiten, ja Gegensätze bestehen. Da konnte natürlich nichts anderes sich ergeben, als daß eben alles an sich Denkbare auch irgendwo vorkommt, eine Tatsache, deren Feststellung kaum so viel Mühe lohnt. Die Zahlenverhältnisse aber hängen von der zufälligen Zusammensetzung der ausgewählten Hundert ab. Die achtzig Deutschen waren, da die Untersuchung in Hamburg gemacht wurde, vermutlich zumeist Norddeutsche. Wären es — etwa in München oder Dresden — zufällig 80 Süd- oder Mitteldeutsche gewesen, so würden sich die Zahlen bei *b* gewaltig zugunsten der Stimmlosigkeit verschoben haben, bei einem starken Überwiegen etwa von Russen wieder zugunsten der Stimmhaftigkeit usw. Ich kann also seinen Ziffern kaum irgendeinen Wert beimessen. Ein Sprachwissenschaftler hätte es für selbstverständlich erachtet, nur Versuchspersonen gleicher Muttersprache, bzw. desselben Heimatsdialektes zusammenzunehmen: dann wären die Ziffern für die betreffende Sprache wertvoll gewesen. Die Ausschaltung dieses Gesichtspunktes hat m. E. Wilczewski in die Irre geführt.

Diese Ausschaltung ist nun aber nicht etwa zufällig, sie ist Ab-

sicht, sie ist aus einem prinzipiellen Grunde erfolgt. Er sagt S. 71: „Die experimentelle Phonetik als solche sieht es nicht darauf ab, die Stimm- und Lautfunktionen in einer bestimmten Sprache festzustellen, vielmehr die allgemein menschlichen, d. h. allem Sprechen zugrunde liegenden, vom Affekt befreiten mechanisch-physiologischen Tatbestände kennen zu lernen. Darum ist ihr alles, was Mensch heißt, lebt und einen Kehlkopf hat, willkommen und sie nennt sich in diesem Sinne vom Orte unabhängig (Panconcelli-Calzia, Experimentelle Phonetik S. 7). Darum wählten wir für vorliegende Untersuchungen nicht bloß Deutsche, sondern auch Vertreter anderer Nationen, wie sie sich gerade darboten.“ Also das allgemeine Menschliche bezüglich der Stimmhaftigkeit der Labiale wollte Wilczewski ermitteln. Da wäre zunächst anzumerken, daß von den einzigen fest umrissenen Ergebnissen seiner Untersuchung, der durchgängigen Stimmhaftigkeit von *v* und *m* zwischen Vokalen, das erstere jedenfalls nicht eine allgemein menschliche Eigentümlichkeit darstellt; denn in vielen bayerisch-österreichischen Mundarten und den darauf beruhenden Umgangssprachen der Gebildeten gibt es eine stimmlose labiale Spirans mit Lenisartikulation auch zwischen Vokalen (in Fällen wie *brave*, vgl. meine Deutsche Lautlehre § 166); und wer kann verbürgen, daß bezüglich des Labialnasals in irgendeiner Sprache oder Mundart nicht auch etwas Ähnliches vorkommt? Im übrigen ist aber die Frage aufzuwerfen: Gibt es bezüglich der Stimmhaftigkeit der Labiale überhaupt etwas allgemein Menschliches? In einer Sprache gilt das eine, in der anderen das gerade Gegenteil, in der dritten ein mittlerer Zustand gewisser Art, in der vierten ein ebensolcher anderer Art. Das anlautende *b* z. B. ist stimmhaft in den slavischen und romanischen Sprachen, ebenso obwohl etwas weniger stark im Norddeutschen, stimmlos im Oberdeutschen, halb stimmhaft im Englischen: da gibt es eben nichts allgemein Menschliches. Wenn man alle Sprachen und Mundarten der Welt untersuchte, würde sich nur zeigen, daß die beiden möglichen Extreme und alle Zwischenstufen vorkommen. Hätte dagegen Wilczewski nur Angehörige einer Sprachgemeinschaft vorgenommen, so hätte er ermitteln können, wie weit unsere Gehörseindrücke richtig sind, ob uns etwa bisher etwas entgangen ist, und das hätte einen gewissen Wert gehabt.

Wie kommt es aber, daß man bei der Untersuchung des Sprechens von dem was die Sprachwissenschaft bisher ermittelt hat und den Gesichtspunkten, die sich daraus ergeben, prinzipiell absehen zu sollen glaubt? Ich meine, dies rührt daher, daß man einen Standpunkt, der in der Physiologie berechtigt ist, auf die Phonetik überträgt. Vergleichen wir mit der Tätigkeit des Sprechorgans diejenige eines anderen menschlichen Organs, z. B. die des Magens. Da gibt es gewiß auch viele individuelle Abweichungen, die an verschiedenen Orten wiederkehren. Gibt es aber eine deutlich ausgeprägte Eigentümlichkeit der

Magentätigkeit, die allen Deutschen oder allen Engländern eigen wäre, oder, fassen wir uns allgemeiner: die sich bei allen Einwohnern einer bestimmten Gegend fände und sie deutlich von denjenigen der Nachbargegenden unterschiede? Gewiß nicht! Für den Erforscher der Magentätigkeit, den Physiologen, kommt also nur das Individuum einerseits und die ganze Spezies Mensch andererseits in Betracht. Viele Erscheinungen der Sprechtätigkeit sind aber weder dem Individuum als solchem noch auch der ganzen Spezies Mensch eigen, sondern einer Gruppe von Menschen, die zwischen diesen Extremen liegt, der Sprachgemeinschaft: dies darf nicht aus dem Auge verloren werden. Und ferner: die Tätigkeit des Magens hängt von seinem Bau und anderen Faktoren ab, sie ist aber völlig unabhängig vom Willen des Menschen. Auch gewisse Einzelheiten der Sprechtätigkeit sind dieser Art: der Mechanismus der Stimmtonbildung ist völlig unabhängig vom Willen des Sprechenden: er kann den Stimmton nicht durch andere Vorgänge erzeugen wie alle anderen Menschen. Da haben wir also in der Tat etwas allgemein Menschliches. Dahin gehört auch z. B. die Bildung der Fistelstimme und überhaupt manches was im Gesang eine Rolle spielt. Gegenüber diesen Erscheinungen ist der Standpunkt des Physiologen richtig; ihre Untersuchung gehört in die Physiologie bzw. Akustik. Aber andere Züge in der Tätigkeit des Sprachorgans sind vom Willen des Sprechenden abhängig. Ob er den labialen Verschlußlaut mit Stimmton verbindet oder nicht, liegt innerhalb des Bereiches seiner Willkür: sein Sprachorgan kann beides. Sein tatsächliches Verhalten ist aber bestimmt von dem Brauch innerhalb seiner Sprachgenossenschaft, den er als Kind übernommen hat, weil er innerhalb dieser Gemeinschaft sprechen gelernt hat. Darum haben wir eine Erscheinung vor uns, die in die Sprachwissenschaft gehört und nicht ohne Beachtung der ihr eigenen Gesichtspunkte untersucht werden kann. Wir müssen also die phonetischen Erscheinungen geradezu in zwei Gruppen teilen: solche, welche nur mit dem Bau und der Funktion des menschlichen Sprachorgans, und solche, welche mit dem Sprachgebrauch zusammenhängen; erstere bilden physiologische bzw. physikalische, letztere sprachwissenschaftliche Probleme. Je nach der Art des Problems müssen aber die Erfahrungen und Gesichtspunkte der betreffenden Disziplin zur Geltung kommen: bei letzteren muß die Zielsetzung eine linguistische sein und die physiologischen Untersuchungsmethoden müssen sich in den Dienst der Sprachwissenschaft stellen.

In seinen Ansichten über die Ziele der Phonetik ist Wilczewski wie aus dem eingefügten Verweis (vgl. oben S. 258) hervorgeht, von Panconcelli-Calzia beeinflußt. Dieser stellt es in seiner 'Experimentellen Phonetik' (Sammlung Göschen 1921) S. 7 als Aufgabe der Phonetik hin, „sich in der Gegenwart vollziehende, vom Orte unabhängige Phonationsvorgänge im normalen Organismus“ zu erforschen. „Vom

Orte unabhängig“ kann nur heißen: von der betreffenden Sprache und deren Gebrauch unabhängig. Weiterhin sagt er S. 8 über die Abgrenzung der Phonetik gegenüber anderen Wissenschaften, daß Mathematik, Physik, Anatomie, Entwicklungsgeschichte und Physiologie die Grundlage bilden, auf der der Experimentalphonetiker selbständig weiterbaut. „Er braucht streng genommen keine anderen Vorkenntnisse, um auf seinem weit ausgedehnten Gebiete rein theoretisch tätig zu sein. Da aber die experimentelle Phonetik als unentbehrliches Hilfsfach für andere Wissenschaften (Psychologie, Linguistik und Pathologie) und für mehrere Fertigkeiten (Gesangs-, Fremdsprachen-, Taubstummenunterricht, Sprachheilkunde usw.) in Betracht kommt, so wird es in praxi für den Experimentalphonetiker von Nutzen sein, sich auch mit den Methoden und Ergebnissen der Psychologie, Linguistik und Pathologie vertraut zu machen . . . .“. Also Panconcelli-Calzia scheidet zwischen theoretischer Phonetik und Phonetik als Hilfswissenschaft für andere Disziplinen und erstere ist ihm offenbar das eigentliche Fach. Sie würde nach dem oben Dargelegten nur die Probleme umfassen, die ich als physiologische bezeichnet habe und daher nur einen Teil und ein Spezialgebiet der Physiologie bilden. Warum aber dann sie überhaupt aus der Physiologie herausheben, warum sie nicht einfach als Physiologie der Sprechorgane etwa derjenigen der Verdauungs- oder anderer Organe zur Seite setzen?

Erwägen wir auch die Folgen, zu denen diese Auffassung führt. Ein guter Teil, wahrscheinlich der größere Teil, der Erscheinungen, die bei der Tätigkeit der Sprachorgane wahrzunehmen sind, hängt nun einmal mit dem Sprachgebrauch zusammen. Sollen nun diese aus dem eigentlichen Gebiet der Phonetik ausgeschieden werden, und der Phonetiker *καὶ ἐχοχῆν* sich nur mit dem Sprechmechanismus und nicht mit der Sprache beschäftigen? Panconcelli-Calzia versucht es freilich in seinem Büchlein: hier ist immer nur von den Lauten und anderen Phonemen im allgemeinen, niemals von deutschen, französischen oder sonst einzelsprachlichen die Rede. Aber was ist die Folge? Ich glaube, daß wohl jeder, der sich mit Sprachen beschäftigt, am Ende seiner Darstellung angelangt, das Gefühl der Verwunderung und Enttäuschung haben wird, wie viele akustische Erscheinungen, die im Sprachleben und auch im tatsächlichen Sprechen eine große Rolle spielen, nicht zur Behandlung gelangt sind, und dies, obwohl der Verfasser seinen Standpunkt nicht einmal streng durchgeführt hat. Denn tatsächlich finden sich vielfach Angaben, deren ‘Unabhängigkeit vom Ort’ bezweifelt werden darf, z. B. viele Messungen von Rousselot und seinen Schülern, denen gegenüber sich die Frage erhebt, ob sie sich nicht bloß auf französische Verhältnisse beziehen, während sie Panconcelli-Calzia als allgemeingültig hinstellt, mindestens sie so anführt, daß der Leser sie dafür halten muß. In einem Fall kann ich die Un-

zulänglichkeit seiner Darstellung nachweisen. S. 130 wird nach Rousselot gelehrt, daß die Silbendauer mit der Zunahme des Schließens des Mundraumes zunehme, also z. B. *ip* und *up* länger seien als *ap*. Das gilt jedenfalls fürs Englische nicht. Nach den Messungen von E. Meyer in der unten S. 263 angezogenen Schrift hat die Lautfolge *ip* in *hwip* die Dauer von 14.6+14.5=29.1 Einheiten, in *pip* von 15.0+15.5=30.5, dagegen die Folge *ap* in *map* (also mit sehr großer Mundöffnung beim Vokal) die Dauer von 21.7+12.8=33.8, in *cap* von 22.8+15.7=38.5 Einheiten, also das Umgekehrte hat statt. Rousselot wird ja richtig beobachtet und gemessen haben, aber er hat eben französische Verhältnisse untersucht und seine Angaben gelten nur für diese Sprache. Es handelt sich um Dinge, die nicht 'vom Orte unabhängig' sind und gar nicht in den von Panconcelli-Calzia gesteckten Rahmen gehören, wie er ja auch die Messungen E. Meyers nicht aufgenommen hat. Wenn er aber einmal (S. 122), offenbar seufzend, bemerkt: „Untersuchungen über die Vokale vom gennemischen Standpunkte aus (d. h. als Erzeugnisse der Sprechtätigkeit) sind zahlreich, dafür stimmen aber ihre Ergebnisse selten überein", so berührt er eine Tatsache, die dem Sprachforscher von vornherein selbstverständlich ist: hier handelt es sich um Dinge, die wohl durchaus vom Sprachgebrauch abhängen, daher von Sprache zu Sprache wechseln, zwischen denen es gar keine Übereinstimmung geben kann, die durchaus außerhalb des Rahmens seines Büchleins liegen.

Nach dem, was ich oben dargelegt habe, sind vielmehr ganz andere Forderungen zu stellen. Wir müssen uns vor Augen halten, daß in der Experimentalphonetik dieselben Methoden des Experimentierens für ganz verschiedene Problemstellungen anzuwenden sind, für physiologische, für linguistische, und für gesangswissenschaftliche, und daß dementsprechend immer die Gesichtspunkte des betreffenden Faches zu dem rein Experimentellen hinzuzutreten haben. Diese werden zur Geltung kommen müssen einmal in der Zielsetzung vor dem Experimentieren — wie sehr man da in die Irre gehen kann, zeigt die Arbeit von Wilczewski — und ferner in der Ausdeutung der Befunde, zu denen das Experimentieren geführt hat. Denn so einfach liegen die Dinge nicht, daß mit diesen Befunden schon alles erreicht ist: in manchen, ja vielen Fällen bedarf es erst weiterer, streng methodischer Gedankenarbeit, sie richtig zu verwerten. Auch dies will ich an Beispielen klar machen.

Ein sprachwissenschaftliches, nicht physiologisches Problem in dem oben dargelegten Sinn ist zweifellos die Vokalquantität. Unser Sprechmechanismus erlaubt uns, Vokale von längerer und kürzerer Dauer hervorzubringen, physiologisch ist innerhalb des Atemumfangs jeder Grad möglich. Das tatsächliche Verhalten des Sprechenden hängt vom Sprachgebrauch ab, der ihn beherrscht. Speziell die englische Vokalquantität ist schon zweimal Gegenstand experimen-

teller Untersuchungen gewesen, zunächst derjenigen von Ernst A. Meyer[1]. Auf das Technische seines Verfahrens gehe ich nicht ein, sondern nehme an, daß es einwandfrei ist. Er hat hauptsächlich mit einer Versuchsperson gearbeitet und ausgewählte Wörter isoliert in den Apparat sprechen lassen, so daß sie unter möglichst gleichen Bedingungen artikuliert wurden — gewiß mit Recht. Von seinen Ergebnissen ist vor allem eines bemerkenswert: es zeigt sich eine Abhängigkeit der Dauer eines Vokals von der Zungenhöhe bei seiner Bildung: solche mit hoher Zungenstellung sind bei sonst gleichen Verhältnissen kürzer als diejenigen mit mittlerer, und diese wieder kürzer als Vokale mit tiefer Zungenstellung. Es zeigen sich Abstufungen wie *lid* 22.4, *led* 27.7, *lad* 32.2 oder *repeat* 20.0, *pate* 26.3, *caught* 30.1 u. dgl. Das sind Tatsachen, die bisher auch den schärfsten Beobachtern, die bloß mit dem Ohr arbeiteten, entgangen sind, wie einer der hervorragendsten unter ihnen, Henry Sweet, bereitwillig anerkannt hat (Archiv f. neuere Sprachen 112, 418). Hier haben wir also einen Fall, wo die Experimentalphonetik Tatsachen ans Licht gebracht hat, die die allgemeine Phonetik noch nicht erkannt hat, und dies Verdienst wollen wir ihr, wie E. A. Meyer, gerne hoch anrechnen.

Ein weiteres Ergebnis ist eine Bestätigung dessen, was Sweet und andere schon unmittelbar mit dem Ohre beobachtet hatten, daß nämlich die Vokalquantität abhängt von der Natur der folgenden Konsonanten, daß sie z. B. vor stimmhaften größer ist als vor stimmlosen, z. B. *lid* 22.4 — *pit* 14.4; *seed* 34.0 — *repeat* 20.0. Das ist ein, wenn auch nicht unerwartetes, doch wertvolles Ergebnis.

Außerdem setzt aber Meyer noch eine dritte Beziehung an. Die Vokale, die die historische wie die Elementargrammatik als kurze bezeichnet, sind heute fast alle ungespannt; nur bezüglich des *u* in *but* gehen die Analysen auseinander. Diejenigen, welche als lange gelten, sind zumeist gespannt: die ersten Komponenten der Diphthonge wie *late*, *note* allerdings nicht, auch diejenigen in *see* und *do* nicht, sofern diese Laute diphthongisch gesprochen werden. Meyer geht auf diese Einzelheiten nicht ein, sondern gebraucht von Anfang an (S. 39) anstatt des üblichen 'kurz' und 'lang' die Ausdrücke 'ungespannt' und 'gespannt' und formuliert S. 47 seine Ergebnisse:

> „Die Vokaldauer ist abhängig von drei bzw. vier Faktoren:
>
> 1. von dem Spannungszustand der Zunge, wonach die Vokale in zwei Hauptgruppen zerfallen: ungespannte (urspr. kurze) und gespannte (urspr. lange) Vokale; . . . .
>
> 2. von der Qualität des Vokales; . . . .

[1] Englische Lautdauer. Skrifter utgifna af K. Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala VIII. 3 (1903).

> 3. von der Art des Endkonsonanten; . . . . Die Faktoren 1. und 2. kann man als die inneren, in der eigenen Natur des Vokals liegenden, die Faktoren 3a und 3b als die äußeren in der Natur des Endkonsonanten liegenden Bestimmungsgründe für die Vokaldauer bezeichnen."

Also ein Unterschied wie *foot* 12.8 und *boot* 22.0 oder *cot* 22.6 und *caught* 30.1, wo die Faktoren 2. und 3. gleich sind, würde von dem Spannungszustand des Vokals abhängen, dieser 'innere, in der eigenen Natur des Vokals liegende' Faktor der 'Bestimmungsgrund für die Vokaldauer' sein. Das heißt also: die Gespanntheit oder Ungespanntheit wäre das Primäre, die Ursache, die Quantität das Sekundäre, die Folge. Ist das richtig? In dem ersten Wortpaar liegt von Haus aus derselbe Vokal vor, der sich bis ins 16. Jahrhundert gleichmäßig entwickelt hat und damals [*ū*] war. Dann trat im *foot* der Übergang zur heutigen Quantität ein, jedenfalls in Zusammenhang mit ähnlichen Vorgängen vor demselben oder anderen Konsonanten wie in *soot*, *good stood* usw. (aber nicht speziell vor denjenigen, vor denen heute alle Vokale kürzer erscheinen, also ohne daß der Faktor 3 zur Geltung gekommen wäre). Daß nun in [*fūt*, *gūd*] zuerst die ursprüngliche Spannung aufgegeben worden wäre und dies die Ursache der Kürzung zu [*fŭt*, *gŭd*] gewesen sei, ist doch undenkbar! In *cot* galt schon seit uralten Zeiten kurzes *o*. In *caught* geht das heutige [ɔ] auf älteres *au* zurück, das sicher länger war als der Vokal in *cot* und dies *au* ist dadurch entstanden, daß au älteres *ă* ein aus dem gutturalen χ entwickelter Gleitlaut antrat. Also die Länge ist hier durch Zuwachs eines Lautes entstanden, mit dem Spannungszustand hat das nichts zu tun. Wie kann man da eine Abhängigkeit der Quantität von den heutigen Spannungsverhältnissen ansetzen? Meyer hat sich anscheinend verpflichtet gefühlt, alles Historische bei Seite zu schieben und den heutigen Zustand aus sich selbst heraus zu erklären. Das wäre aber nur zulässig, wenn die modernen phonetischen Tendenzen noch gar keinen Sprachgebrauch vorgefunden hätten. Tatsächlich verhält es sich doch immer so, daß in einem gegebenen Sprachzustand einerseits Überliefertes, dessen Ursachen längst verschwunden sind, weitergeführt wird, andererseits neue lautliche Tendenzen auftreten und an dem Überlieferten ansetzen. Wollen wir also das Wirken solcher erfassen, so müssen wir uns zunächst darüber klar werden, was sie bereits vorfanden.

Die Ausschaltung dieses sprachwissenschaftlichen Gesichtspunktes hat nicht bloß eine unhaltbare Formulierung, sondern auch weitere Folgen gehabt. Da Meyer das Tatsächliche gewissermaßen in einer Ebene, nicht perspektivisch sieht, so glaubt er dadurch zu Angaben über die Vokaldauer zu gelangen, daß er die gewonnenen Zahlen nebeneinander stellt. Da zeigt es sich, daß scharfe Grenzen nicht zu ziehen

sind, daß die bisher als lang geltenden Vokale zum Teil kürzer sind als die als 'kurzen' bezeichneten, und auch wenn man Durchschnitte nimmt oder Zonen des Schwankens aufstellt, immer ein Übereinandergreifen zutage tritt (vgl. S. 48). Die Sache hat auch eine praktische Bedeutung, weil sie zur Frage drängt, ob wir überhaupt noch von Kürze und Länge im Englischen sprechen können, z. B. im Sprachunterricht. Allerdings kann ein besinnlicher Leser auf den Gedanken verfallen, wie es denn komme, daß wir im Sprachunterricht noch immer mit diesen Begriffen auskommen, ohne daß eine heillose Verzerrung der Aussprache erfolgt, die man doch eigentlich erwarten müßte, wenn es den Unterschied zwischen Kürze und Länge nicht mehr gibt.

Betrachtet man dagegen die Sprache, oder genauer den Sprachgebrauch als das, was er immer und überall ist, nämlich etwas Gewordenes u. zw. in langen Zeitläuften Gewordenes, in dem Wirkungen alter Impulse, die längst erloschen sind, neben denjenigen von ganz jungen noch lebendigen Antrieben stehen können, so ergibt sich ein anderes Bild. Die Quantitätsabstufungen, die die historische und bisher auch die Elementargrammatik als (neu)englische Kürzen und Längen bezeichnet, sind im wesentlichen bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts vorhanden. Einige kleinere Züge, wie die Kürzung in *foot*, *good* kommen im 16. Jahrhundert hinzu. Die Abstufung nach der Zungenhöhe, die wir heute sehen, ist offenbar jüngeren Datums, denn sie ist überall an die heute geltenden Lautqualitäten gebunden und diese sind zu einem großen Teil im Zeitraum vom 15. bis 18. Jahrhundert entstanden. Auch der Einfluß des Folgekonsonanten kann erst zur Geltung gekommen sein, nachdem die eben erwähnten Wandlungen eingetreten waren. Denn diese Wandlungen sind durchaus an die historischen Quantitäten gebunden, nicht an die so starken Abstufungen, die die Konsonanteneinwirkung schafft (z. B. *let* 15.7, *led* 27.7). Das Primäre sind also die historischen Quantitäten (nicht der Spannungszustand) und auf diese wirken frühestens vom 18. Jahrhundert an (wahrscheinlich erst im 19.) die phonetischen Tendenzen ein, die Meyer unter 2. und 3. aufstellt. Betrachtet man die vorliegenden Ziffern unter diesem Gesichtswinkel, so ergibt sich, daß zwar starke Verschiebungen eintreten, aber immer in der gleichen Richtung und so, daß gewisse Grenzen eingehalten werden. Vor *p*, *t*, *k* haben die historischen Längen geringere Quantität als vor *b*, *d*, *g*, aber dasselbe gilt auch für die historischen Kürzen, und die Verschiebungen sind derart, daß bei einem und dem selbenVokalklang vor demselben Konsonanten die Zone der Kürze sich immer deutlich von der der Länge abhebt und kein Übergreifen stattfindet. Man kann geradezu den Satz aufstellen, daß historische Kürze und Länge gleicher oder annähernd gleicher Zungenhöhe in der Stellung vor gleichem oder verwandtem Konsonanten immer deutlich auseinander gehalten werden. So hat der Vokal von *nip* 10.7 Einheiten, von

whip 14.6 und 15.1, von *pip* 15.0, dagegen der von *heap* 18.8, von *peep* 19.8. Und ähnlich zeigt sich:

vor *t*: *ŭ* 12.8—13.8, *ū*: 21.1—22.0;
vor *d*: *ĭ* 22.4—26.1, *ī*: 33.6—34.0;
vor *v*: *ĭ* 24.8—27.2, *ī*: 34.5—34.8;
vor *l*: *ĭ* 16.2—16.6, *ī*: 20.3—27.4;

und ähnlich ist das Verhältnis auch sonst.

Also der alte Unterschied zwischen Kürze und Länge ist bis heute getreulich bewahrt und durchaus lebendig. Nur handelt es sich nicht um feste Werte, sondern um ein Verhältnis, das in sehr verschiedenen Ziffern zum Ausdruck kommt, aber als solches immer wiederkehrt, also um etwas Relatives. Ist aber das verwunderlich, sind nicht überhaupt alle Lautqualitäten von vornherein etwas Relatives? Die absoluten Zahlen sind ja von mancherlei Umständen abhängig: das Redetempo wechselt doch von einem Sprecher zum anderen und auch beim selben Sprecher schwankt es je nach Gelegenheit und Stimmung. Kann man die Lautdauer in einer in heftigem Zorn hastig herausgestoßenen Rede mit der in einem ruhig sachlichen Vortrag vergleichen? Gewiß nicht! Genau so — müssen wir nun lernen — dürfen wir nicht die tatsächliche Dauer des *ī* in *repeat* (bei Mr. Fuhrken 20.0) und des *ĭ* in *bid* (22.4) einander gegenüberstellen und sagen, daß der alte Unterschied sich hier in sein Gegenteil verkehrt habe, sondern vielmehr *repeat* (20.0) mit *bit* (15.4) und *bid* (22.4) mit *need* (33.6) vergleichen.

So erklärt es sich auch, warum wir im Unterricht mit der alten Scheidung nicht Schiffbruch gelitten haben; wir müssen sie als Grundlage tatsächlich an erster Linie lehren, nur weiterhin auf die im Englischen besonders starken Variationen infolge der dargelegten sekundären Einflüsse hinweisen.

Das Merkwürdigste ist nun aber, daß der eben dargelegte Sachverhalt Meyer keineswegs völlig entgangen ist. In seiner Formulierung der Hauptergebnisse, die oben S. 263 f. auszugsweise wiedergegeben ist, bemerkt er unter 1) ausdrücklich: „Unter sonst gleichen Umständen ist der ungespannte Vokal kürzer als der entsprechende gespannte", d. h., da nach seiner Ausdrucksweise ungespannter Vokal = historische Länge, gespannter = Kürze ist: die alten Quantitätsunterschiede sind noch gewahrt. Und S. 50 sagt er: „Im allgemeinen kann man sagen, daß die sog. kurzen Vokale wirklich kürzer sind als die sog. langen Vokale". Warum aber dann eine Neueinteilung versuchen, die dieses feste Verhältnis vernachlässigt (S. 47), und fünf 'Gebiete' scheiden, die ständig und beträchtlich übereinandergreifen (13—22, 17—30, 22—36, 28—41, 33—43 Einheiten, S. 49), so daß sie weder eine Übersicht noch irgendeinen Anhaltspunkt gewähren? Warum endlich bei solcher Erkenntnis von 'sogenannten' Kürzen und Längen

reden (S. 50, s. oben) und damit diese Ausdrücke als nicht zutreffend brandmarken, während sie in dem Gewirr der schwankenden Ziffern das einzige Feste, immer Wiederkehrende, wenn auch nur ein festes Verhältnis zum Ausdruck bringen?

Es zeigt sich also, was von vornherein eigentlich zu erwarten war: daß bei allen Fragen, die mit dem Sprachgebrauch zusammenhängen, auch die Sprachgeschichte (dies Wort im weitesten Sinne genommen) heranzuziehen ist. Daß Meyer dies nicht getan hat, ist insoferne überraschend, als er ja von Haus aus Neuphilologe ist. Aber freilich: man möchte überhaupt oft ein Klagelied darüber anstimmen, wie wenig verbreitet sprachgeschichtliches Denken ist, genauer: entwicklungsgeschichtliches Denken in bezug auf sprachliche Dinge. Die wissenschaftlichen Studien auf sprachlichem Gebiet stehen zumeist im Dienst der Philologie im engeren Sinn, der Textherstellung und -erklärung, und daher zumeist literarhistorischer Probleme. Auf der anderen Seite steht die Phonetik, die in ihrer experimentellen Spielart mit dem Zauber des Naturwissenschaftlich-Exakten wirkt. Da liegt die Gefahr nahe, bei Untersuchung rein sprachlicher Dinge in physiologische, statt in sprachwissenschaftliche Betrachtungsweise zu geraten.

Die zweite experimentalphonetische Arbeit, die sich mit der englischen Vokaldauer beschäftigt, ist die von Alfred Ehrentreich[1]. Er will die Verhältnisse in der zusammenhängenden Rede ermitteln, indem er nicht einzelne, isoliert gesprochene Wörter, sondern zusammenhängende Sätze zur Grundlage seiner Untersuchung macht. Wieder gehe ich auf das Technische nicht ein, sondern nehme an, daß es einwandfrei ist. Die Ziffern, zu denen er gelangt, bieten zumeist eine Bestätigung für die Lehren Meyers. Ehrentreich geht aber in seinen Folgerungen weit über ihn hinaus, indem er (trotz der oben angezogenen Bemerkungen Meyers) die Bezeichnungen Länge und Kürze ganz verwirft und die Ausdrücke 'langsamer und rascher Stimmabsatz' einführen will (S. 24), weiterhin von der Schule verlangt, sich der neuen Ausdrucksweise zu bedienen (S. 105). Es ist nur mißlich, daß er nirgends eine genaue Begriffsbestimmung für diese Bezeichnungen gibt, wie bereits Funke, Anglia, Beibl. 30, 148 Anm. hervorgehoben hat, und nirgends deutlich zu ersehen ist, in welchen Beziehungen sie zu dem von ihm gefundenen Zahlen stehen. Wie immer es sich aber damit verhalten mag: ihm gegenüber gilt all das, was ich oben gegen Meyer vorgebracht habe und seine weitgehenden Folgerungen muß ich als unbegründet ablehnen.

Manchmal geht Ehrentreich sogar über die klaren Linien Meyers hinaus und betont lebhaft, daß auch unter gleichen lautlichen Bedingungen die alten Längen und Kürzen sich vielfach berühren, ja zuweilen die ursprünglichen Kürzen länger sind als die alten Längen.

[1] Zur Quantität der Tonvokale im Modern-Englischen. (Palaestra 133) 1920.

Wie sehr er aber da in die Irre geht, hat bereits Funke, Beibl. 33, 152 dargetan: er vergleicht Wörter, die im Verse unter ganz anderen Akzentverhältnissen stehen, also gar nicht miteinander verglichen werden können. Diese Fälle ließen sich vermehren. So findet er für den Vokal von *rich* eine Dauer von 0.103 Sekunden, für *give* von 0.058 und 0.084 (S. 83) und meint (S. 101), in letzteren Fällen liege eine Verkürzung von *v* vor. Sucht man den Zusammenhang, in denen diese Wörter stehen, so kommt man auf folgende Verse der bekannten Rede des Polonius an Laertes:

1. Costly thy habit as thy purse can buy,
   But not expressed in fancy; *rich*, not gaudy;
2. *Give* every man thine ear but few thy voice;
3. . . . . *Give* thy thoughts no tongue

Nun ist sofort alles klar. *Rich* ist an dieser Stelle, weil gegensätzlich gebraucht, mit starkem Nachdruck gesprochen, dagegen *give* in beiden Fällen als halb auxiliar verwendet, jedenfalls dem folgenden Substantiv nachstehend, geringer betont, im ersten Fall sogar als Auftaktsilbe noch etwas gedrückt: die Umkehrung des nach den Lehren Meyers zu erwartendem Verhältnis ist vollkommen begründet und verständlich! Wir finden nicht selten bei Ehrentreich ein mechanisches, äußerliches Vergleichen ohne Rücksicht auf die so mannigfachen und wechselnden Verhältnisse der lebendigen Rede, wie sie die Sprachwissenschaft schon längst erkannt hat: wieder führt die Vernachlässigung ihre Lehren und Gesichtspunkte zu völlig irrigen Behauptungen. Ich kann also leider in Ehrentreich keinen Fortschritt erblicken, muß vielmehr beklagen, daß er nicht selten die klaren Linien Meyers ohne genügende Begründung verwischt.

Die Unzulänglichkeiten, die m. E. in den besprochenen experimentalphonetischen Arbeiten zutage treten, lassen sich vermeiden, wenn der Forscher die nötige sprachwissenschaftliche Schulung besitzt oder sich aneignet, oder auch mit einem derart geschulten Berater zusammenarbeitet. Da das Experimentieren Physiologen und Physikern sehr geläufig ist, Sprachwissenschaftlern aber meist ferne liegt, also der richtige Betrieb der Experimentalphonetik, soweit sie sich mit sprachwissenschaftlichen Problemen befaßt (oben S. 262), Qualitäten verlangt, die nicht häufig vereinigt vorkommen, wird nicht selten nur ein solches Zusammenarbeiten auf den richtigen Weg führen. Auf Grenzgebieten kommt derartiges oft genug vor: falscher Ehrgeiz darf da nicht die Oberhand erhalten.

Eine andere Schwierigkeit beim Betrieb der Experimentalphonetik wird aber vorläufig nicht so leicht zu überwinden sein. Obwohl ich dazu nichts Neues zu sagen habe, möchte ich sie doch berühren, weil sie in der Arbeit Meyers zutage tritt und es vielleicht nicht unangemessen ist, von Zeit zu Zeit an sie zu erinnern. Die Hauptmasse

der Zahlen Meyers stammen von einer Versuchsperson, was natürlich eine der Voraussetzungen für ihre Vergleichbarkeit bildet und daher durchaus nicht zu bemängeln ist. Meyer hat aber in dankenswerter Weise noch eine andere Versuchsperson — wenn auch in geringerem Umfang — beobachtet, und da zeigen sich beachtenswerte Unterschiede von der ersten. Sweet hatte gelehrt, daß im Englischen in einsilbigen Wörtern die Konsonanten nach kurzen Vokalen länger sind als nach langen, z. B. in *bit* gegenüber *beat*. Bei der ersten Versuchsperson ist nun dies Plus nicht bedeutend, höchstens 28 %, dagegen bei der zweiten viel deutlicher ausgeprägt, nämlich annähernd 50 %. Ebenso zeigen sich andere Eigentümlichkeiten, die bereits Sweet gelehrt hatte, bei der zweiten deutlicher entwickelt (vgl. Sweet, Archiv 112, 418). Wie haben wir uns dies Auseinandergehen zu erklären? Gewisse Erscheinungen bringen Sweet auf den Gedanken, ob nicht bei der ersten Versuchsperson die deutsche Abstammung nachwirke. Wenn dies nicht zutrifft, haben wir hier innerhalb des Englischen selbst vorkommende, individuelle Verschiedenheiten vor uns. Was ist nun gegenüber diesen zwei Fällen das Normale oder Durchschnittliche? Um dies zu ermitteln, müßte man weitere Versuchspersonen heranziehen, um sicherzugehen, in ziemlich großer Zahl, und weiterhin, zunächst eine Gruppe aus einem bestimmten Teil des Sprachgebiets, etwa des Südenglischen, dann andere aus den anderen Teilen: auf derartig breiter Basis fußend, wäre ein volles Bild zu gewinnen. Die Durchführung dieses Programms ist aber in praxi einfach unmöglich. Derartige Arbeiten erheischen so viel Zeit, daß man Jahrzehnte an ein solches Problem wenden müßte. Somit werden wir doch wieder bezüglich der weiteren Verfolgung der aufgeworfenen Frage auf das Ohr verwiesen. Man würde also in diesem Fall die beiden Versuchspersonen abhören und vielleicht schon da wahrnehmen können, welche Sprechweise typisch oder dem Typischen näher ist, sonst aber andere abhören und vergleichen. Durch Vergleichung des experimentell Festgestellten mit dem Gehörseindruck ist gewiß eine beträchtliche Schulung des Ohrs möglich, die da zugute käme. Aber immerhin: wir werden wieder an das Ohr gewiesen, das auszuschalten ja das Ziel der Experimentalphonetik wäre. Müssen wir es wieder zu Rate ziehen, so hat die experimentelle Untersuchung nur eine Kontrolle des Ohrs in einem bestimmten Fall geliefert und seine subjektiven Fehlerquellen sind nicht gänzlich ausgeschaltet. Das ist nun eine Sachlage, in die der Sprachwissenschaftler häufig gerät und die eine ernste Schwierigkeit darstellt, wie ja schon längst empfunden worden ist. So erklärt es sich, wenn Sütterlin, bei aller Anerkennung für die Experimentalphonetik meint, sie liefere für den Sprachforscher immer nur Einzelerkenntnisse, und wenn er weiterhin Massenuntersuchungen fordert (Lehre von der Lautbildung [1]1908, S. 10; [2]1916, S. 14). Wie diese Schwierigkeit zu überwinden sein wird, läßt sich noch nicht absehen.

Wir werden noch geraume Zeit das Zusammenarbeiten des geschulten Ohres mit den Apparaten pflegen müssen.

Wollen wir zum Schluß die Hauptergebnisse unserer Ausführungen zusammenfassen, so können wir etwa Folgendes sagen. Die phonetischen Erscheinungen zerfallen in zwei Gruppen, je nachdem sie bloß mit dem menschlichen Sprechapparat oder auch mit dem Sprachgebrauch zusammenhängen. Erstere bilden physiologische (bzw. physikalische), letztere sprachwissenschaftliche Probleme. Bei ersteren hat der Experimentalphonetiker bloß die Methoden der Physiologie (bzw. der Physik) zur Anwendung zu bringen, bei letzteren dagegen reichen diese nicht aus: er muß in erster Linie die Gesichtspunkte und Methoden der Sprachwissenschaft zur Geltung bringen, und zwar einerseits in der Zielsetzung, andererseits in der Ausdeutung des Befundes, und die aus der Physiologie und Physik gewonnenen Untersuchungsmethoden in ihren Dienst stellen.

20.

Über die Herausgabe mittellateinischer Gedichte.

Von Dr. **Hennig Brinkmann** in **Jena.**

Erfreulicherweise wächst mit der steigenden Liebe zur mittelalterlichen Kultur auch das Interesse für die mittelalterlichen Dichtungen in lateinischer Sprache. Wer einmal mit ihnen Bekanntschaft geschlossen hat, weiß, welch reicher Schatz tiefer Weisheit und hoher Schönheit in ihnen schlummert. Freilich ist es dem Suchenden nicht leicht, zu diesem Schatz vorzudringen. Manche der schönsten Perlen ruhen vergraben in alten Zeitschriften und Büchern, die selbst dem Forscher schwer zugänglich sind. Eine bedeutsame und dankbare Aufgabe ist es daher für Philologen, die mittellateinischer Literatur ihr Interesse zuwenden, hier Wandel zu schaffen. Einmal gilt es, die Texte selbst lesbar, in handlicher Ausgabe darzubieten, und dann ist es weitere Pflicht, durch gute Übertragungen und Nachdichtungen um Liebe und Zuneigung größerer Kreise zu werben.

Ich möchte nur einiges zur ersten Aufgabe sagen, zur Art, wie mittellateinische Gedichte bekanntgemacht werden sollen. Wie fast bei jeder wissenschaftlichen Tätigkeit stehen sich schon hier am Anfange zwei Meinungen gegenüber, letzten Endes zusammenhängend mit zwei Grundrichtungen der Philologie. Die einen fordern möglichst getreuen Abdruck großer Sammel-Handschriften, die andern kritische Reinigung des Textes. Am klarsten wird uns der Gegensatz und seine Lösung am konkreten Einzelbeispiel. Ich greife dafür die große Benediktbeurener Liedersammlung heraus (Clm. 4660 der Staatsbibliothek München), wohl die berühmteste Handschrift mittellateinischer Gedichte.

Seit Schmellers Herausgabe im Jahre 1847 schöpfen Tausende ihre einzige Kenntnis mittelalterlicher Lyrik in lateinischer Sprache aus dieser Handschrift. So ist sie der Wissenschaft zu einem unverletzlichen Ganzen geworden. Schmellers Ausgabe ist mehrfach neugedruckt worden; niemand hat bisher eine Neubearbeitung gewagt. Seit einiger Zeit ertönt immer wieder der Schrei nach einer Neuherausgabe der ganzen Handschrift, in den offenbar auch Fr. Lüers einstimmt (Die deutschen Lieder der Carm. Bur., Lietzmanns Kl. Texte 148 S. 3). Das gibt mir den Anlaß zu diesen Zeilen, die vor einer unbedachten Handlung warnen möchten.

Ob es zweckmäßig ist oder nicht, eine Handschrift als Ganzes zu veröffentlichen, darf nicht von stimmungsmäßiger Vorliebe, sondern allein von Wert und Charakter der Handschrift abhängen, und da gibt es in unserem Fall als Antwort nur ein energisches Nein.

Der Text der meisten Gedichte ist voll von Lücken und Fehlern. Eine Reihe namhafter Forscher hat sich im Lauf der Jahrzehnte um Besserungen bemüht. Die Erkenntnis der Handschrift selbst haben vor allem Wustmann (ZfdA. 35 S. 328ff.), Patzig (ebd. 36 S. 187ff.) und W. Meyer (Fragmenta Burana, Berlin 1901) gefördert. Zahlreiche, vielfach gute Konjekturen finden sich bei R. Peiper (Gaudeamus) und L. Laistner (Golias, Stuttgart 1879 Anm.). Außerdem sind Einzelbemerkungen und Einzelbesserungen verstreut in zahlreichen Schriften und Aufsätzen. Ich gebe eine kurze Liste, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt[1]. Nicht genannt sind Arbeiten, die sich mit besonderen Stücken der Benediktbeurener Handschrift wie dem Streitgedicht zwischen Phyllis und Flora sowie Gedichten des Primas und Archipoeta befassen.

Eine Tatsache gibt vor allem zu denken: Weit mehr als aller philologischer Scharfsinn haben Bekanntgabe und Auffinden neuer handschriftlicher Textzeugen die Kritik der Benediktbeurener Lieder gefördert. An sich wäre es schon undenkbar, unter Nichtberücksichtigung der Arbeit von Jahrzehnten die Handschrift so, wie sie ist, wiederzugeben; schon das käme beinah wissenschaftlichem Nihilismus gleich. Aber auch nur der Gedanke daran muß verflattern, wenn man hört, daß fast jeder neue handschriftliche Zeuge einen besseren Text brachte, als ihn die Carmina Burana bieten. Die unausweisliche

[1] Allen, Mod. Phil. VI, S. 39ff.; Bertoni, ZsfromPhil. 36, S. 42ff.; Carm. bur. selecta ed. Pernwerth v. Bärnstein, Würzburg 1897; Carm. clericorum, Heilbronn 1876; Dreves, ZfdA. 39, S. 361ff.; L. Ehrenthal, Studien z. d. Liedern der Vaganten (Progr.), Bromberg 1891; Hauréau, Not. et. extr. 29, 2; P. Lehmann, Die Parodie i. MA., München 1922; Martin, ZfdA. 20; R. M. Meyer, ZfdA. 29, S. 214ff.; W. Meyer, Ges. Abh. z. mlat. Rhythmik I, 1895; Novati, Romania 18, S. 283ff.; W. Scherer, Deutsche Studien II², Wien 1891; J. Schreiber, Die Vagantenstrophe d. mlat. Dichtung, Straßburg 1894; H. Unger, De Ovidiana in carm. bur. imitatione (Diss.), Berlin 1914; Wallensköld, Mém. de la soc. néophil., Helsingfors 1893.

Logik der Tatsachen zwingt zu dem kritischen Verfahren, das W. Meyer mit vollendeter Meisterschaft geübt hat.

Mit Absicht habe ich seine Arbeiten bisher nicht genannt; an ihnen möchte ich meine Ansicht klarlegen. 1909 gab er die Arundelsammlung mittellateinischer Lieder[1] heraus (Abh. d. Ges. d. Wiss. Göttingen 1909, phil.-hist. Kl. N. F. 11), von der 1844 Wright einige Stücke bekannt gemacht hatte (in Early Mysteries, Anhang). Fünf Nummern dieser Sammlung begegnen auch in den Carmina Burana, und zwar Nr. 4, 8, 10, 14, 24. Daß der Text der Arundel-Handschrift (Arundel 384) bei Nr. 4 besser ist als der entsprechende der Carmina Burana (Nr. 40), beweisen die Lesarten und vor allem die Vertauschung von V. 36—37 mit V. 43—44. Dasselbe ist klar für Nr. 8: Hier fehlen in der Benediktbeurener Handschrift (Nr. 56) zwei ganze Strophen (5 u. 6). Nicht so deutlich ist die Entscheidung bei Nr. 10 (= Carm. Bur. Nr. 45); beide Hss. haben zwei Strophen ausgelassen. Vollkommen überzeugend ist der Vergleich bei Nr. 14 (= Carm. Bur. Nr. 159). Die Benediktbeurener Handschrift hat einen ganz verstümmelten Text: Es fehlen die Hälfte der 1. und 2. Strophe, außerdem 5. und 6. Strophe ganz. Dichterische Schönheit und Stimmungsgewalt des Gedichts blieben uns verschlossen, wenn wir allein auf die Carmina Burana angewiesen wären. Es muß wohl mit Entstehung und Sammelabsicht irgendwie zusammenhängen, daß diese fast überall einen gekürzten Text bieten. Damit ist eigentlich bewiesen, was ich zeigen wollte: Die Benediktbeurener Handschrift ist voll von Fehlern und Lücken und darf nicht in diesem Zustande wortgetreu wieder abgedruckt werden.

Ich greife noch einen zweiten Fall heraus, weil er von großer prinzipieller Bedeutsamkeit ist. Es handelt sich um Carm. Bur. Nr. 61. Laistners Scharfsinn (Golias Nr. 15 Anm.) hat zuerst entdeckt, daß Schmeller hier wie in vielen anderen Fällen zwei verschiedene Gedichte vereinigt hat[2]. Er erkannte Str. 9—16 als Palinodie von Str. 1 bis 8. Formales Kriterium für Nichtzusammengehörigkeit beider Stücke war ihm Fehlen des Binnenreims in Str. 9—16. Diese glänzende Beobachtung fand ihre schlagende Bestätigung durch einen hübschen Fund W. Meyers. In einer Florentiner Handschrift (Bibl. Aedilium Florentinae ecclesiae cod. 197 S. XIII) fiel ihm eine Sammlung von 9 mlat. Liedern in die Hände (fol. 130a—131b). Zwei von ihnen hat er an leider entlegenem Orte behandelt[3]. Unter ihnen ist auch gerade der 1. Teil von Carm. Bur. Nr. 61, und zwar in einer Fassung, die uns erst Strophengruppierung und Aufbau richtig erkennen

---

[1] Diese wichtige Arbeit W. Meyers ist merkwürdigerweise in Süßmilchs Arbeit über die Vagantenpoesie (Die lat. Vagantenpoesie, 1918) nirgends genannt.

[2] Ihm schloß sich später Patzig an.

[3] Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna (Festschrift), Firenze 1911, S. 149—166 u. d. T. „Zwei mittellateinische Lieder in Florenz".

läßt. Eine Strophe und der Refrain fehlen in der Benediktbeurener Handschrift. Viel schlimmer ist, daß die Strophenordnung hier völlig verwirrt und dadurch die ganze Form des Gedichts zerstört ist. In der Florentiner Handschrift sind die Strophen so geordnet, daß die fünfte das Thema angibt; um diesen Mittelpunkt gruppieren sich nach vorwärts und rückwärts je vier Strophen. W. Meyer spricht daher mit Recht von architektonischer Gliederung[1]; diese ist symmetrisch wie etwa in Raffaels 'Lo Sposalizio'. Das Gewicht liegt durchaus in der Mitte. Ausgerechnet das entscheidende Gewicht ist in der Benediktbeurener Fassung dadurch verschoben, daß die fünfte Strophe an den Anfang versetzt und die dritte ausgelassen wurde; auch die übrigen Strophen haben ihren Platz vertauschen müssen. Die Florentiner Handschrift ist zweifellos im Recht; sie bewahrt das dem Gedicht eigene Formprinzip, das auch sonst in mittellateinischen Liedern begegnet. Ich verweise nur auf das 6. Gedicht des Archipoeta (in der Folge bei Manitius). Das Thema wird hier in der 17. Strophe klar und deutlich verkündet; darum gruppieren sich je 16 weitere Strophen — dieselbe Gewichtsverteilung. Gleiche Gruppierung findet sich im 9. Gedicht des Archipoeta.

Diesem architektonischen Formprinzip, dessen Zerschlagung in den Carmina Burana erneut die Bedenklichkeit ihres Textes zeigt, steht gegenüber ein gänzlich anderes. G. Müller hat es Dacapo-Form[2] genannt. Entdeckt ist diese freilich nicht von Müller. Lange vor ihm haben sie Liliencron[3] und W. Scherer[4] beobachtet. Ihr Wesen ist, daß der Anfang rhythmisch-musikalisch im Schlusse wiederkehrt. Ein Beispiel aus mittellateinischer Dichtung ist Carm. Bur. Nr. 144. Scherer hat hier schon die rhythmische Wiederkehr des Anfangs (V. 1—2) im Schlusse (V. 7—8) gesehen[5]. Es herrscht Außengewicht: Die Wiederholung gibt den beiden Enden besondere Schwere und zugleich unter sich festen Zusammenhalt. Die Mitte (V. 3—6) ist gleichgültig. Man könnte sie herauslösen, ohne Sinn und Inhalt des Gedichts zu schädigen. Man könnte das darin sich kundgebende Formprinzip als musikalisch bezeichnen. Vorherrschend ist Außengewicht. Von Symmetrie läßt sich nicht reden, denn das Mittelstück kann sehr frei behandelt werden.

Die beiden so gegenübergestellten Formprinzipien scheinen mir wesentlich zur Erfassung mittelalterlicher Dichtung. In einer späteren Arbeit will ich sie durch lateinische und deutsche Lyrik des Mittelalters verfolgen[6]. Wichtig ist auch, daß es gelingt, sie zu Stilen

[1] A. a. O., S. 166.

[2] Vgl. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit.-Wissenschaft I, S. 92 ff. u. ZfdA. 60 „Strophenbindung bei Lichtenstein".

[3] Liliencron-Stade, Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges (Vorr.), S. 8 Note. [4] Deutsche Studien II² S. 94, wo auch Liliencron zitiert ist. [5] A. a. O. S. 108. [6] Ich glaube nicht mit Müller, daß die Dacapo-Form aus der Sequenz abzuleiten ist.

der bildenden Kunst in Beziehung zu setzen und dadurch neue Ausblicke zu eröffnen. Der Urheber des Textes der Carmina Burana hat jedenfalls wenig Formgefühl besessen; sonst hätte er nicht in so vernichtender Weise die künstlerische Gestalt der Gedichte zerstören können. Für uns ein neuer Grund, der Benediktbeurener Handschrift Mißtrauen entgegenzubringen.

Ich glaube, die Beispiele haben zu Genüge gezeigt, daß von einfachem Wiederabdruck der Handschriften unbedingt abgesehen werden muß. Sie haben Notwendigkeit und Berechtigung (im Falle von Carm. Bur. Nr. 61) des kritischen Verfahrens deutlich bewiesen. Für dies Verfahren haben wir ein vorbildliches Muster in W. Meyers Behandlung der Arundelsammlung und der Gedichte des Magister Hugo Primas[1]. Wir haben allen Anlaß, in unserem Urteil über Schmeller vorsichtig zu sein; wir haben ihn doch aus einer Zeit heraus zu verstehen, die sich in kühnster Konjekturalkritik gefiel. Wenn Fr. Lüers sich über das 'desunt hoc loco' beschwert[2], so scheint ihm entgangen zu sein, daß Schmeller die fehlenden Stellen nicht schlechtweg fortgelassen, weggestrichen, sondern auf der letzten Seite (p. 275) nachgetragen und so den wissenschaftlichen Leser befriedigt hat.

Im folgenden gebe ich ein Beispiel für kritische Behandlung eines mittellateinischen Gedichts. Ich greife ein Lied heraus, dessen tiefes Gefühl auch heute noch unser Empfinden mächtig rührt.

Text.

1) Vale tellus, valete socii,
Quos benigno favore colui,
Et vos dulcis consortes studii
Me plangite, qui vobis perii.

2) Dulce solum natalis patriae,
Domus joci, thalamus gratiae,
Vos relinquam aut cras aut hodie
Periturus amoris rabie.

3) Igne novo Veneris saucia
Mens, quae prius non novit talia,
Nunc fatetur vera proverbia:
Ubi amor, ibi miseria.

4) Quot sunt apes in Hyblae vallibus,
Quot vestitur Dodona frondibus,
Et quot natant pisces aequoribus,
Tot abundat amor doloribus.

5) [Heu dolores, quam dira praemia!
Flamma calent amantes nimia,
Nova mittit Venus suspiria,
Urgent eam quandoque dulcia
Nimis.]

[1] Nachr. d. Ges. d. Wiss. Göttingen, phil.-hist. Kl. 1907, S. 75—175.
[2] A. a. O. S. 3.

A = Hs. 'I Asc. 95' s. XIII. Kgl. Handbibl. Stuttgart, hrsg. von G. M. Dreves ZfdA. 29 (1895) S. 361ff.

B = Clm. 4660 f. 50, Carmina Burana Nr. 82 p. 168.

Peip. = Peiper, Gaudeamus p. 110f.

Ung. = Unger, De Ovidiana in carm. Bur. imitatione (Diss.), Berlin 1914, p. 54f.

Str. 1 = Str. 1 A, Str. 2 B: v. 2 *amore* A v. 3 *dulces* A, *me dulcis expertem st.* B v. 4 *Deplangite* B nach v. 4 noch *igne* B.

Str. 2 = Str. 2 A, Str. 1 B: nach v. 8 noch *exul* B.

Str. 3 = Str. 3 A, Str. 4 B: v. 10 *pia* B, Peip. v. 11 *ut fatentur* B, nach v. 12 noch *gravis* B.

Str. 4 = Str. 4 A, Str. 3 B: v. 13 *flores* B; *Idae* A: *apes in Hyblae* v. mit Ung. wegen Ovid, ars amat. II v. 517 v. 14 *redundat* B v. 15 *quot pisces natant* B, vgl. Ovid, ars amat. I v. 50; zu v. 16 vgl. Ovid, ars amat. II v. 519 nach v. 16 noch *usque* B.

Str. 5 nur in B (unecht): v. 17 *dolor* B v. 18 *calet* B, Peip., verb. Schmeller v. 20 *ungent* B, verb. Schmeller; *quando* B, verb. Peip.

A und B zeigen gänzlich abweichende Strophenordnung. Auch hier wieder ist B im Unrecht. Die Gliederung bei A trägt den Stempel der Echtheit: Hier schließt jede Strophe deutlich an den Schlußvers der vorhergehenden an. An *vobis perii* (v. 4) knüpft Str. 2 an: Ich werde meine Heimat verlassen müssen. Str. 3 hat unmittelbaren Anschluß an Str. 2: Sie führt den in *periturus amoris rabie* (v. 8) ausgesprochenen Gedanken weiter aus. Und das Thema der 4. Strophe ist der Schlußvers von Str. 3 (v. 12): *Ubi amor, ibi miseria.* Die letzte Strophe ist in B zweifellos späterer Zusatz. Sie bringt nichts Neues, wiederholt im Gegenteil nur vorher Gesagtes[1]. Auch im einzelnen bietet den besseren Text A. Der zweisilbige Nachklang in A will mir nicht als echt erscheinen. Zweimal (Str. 1 und 2) verursacht er unnötigen Hiatus. Überflüssig ist er überall, in Str. 1 hat er nicht einmal rechten Sinn. Ich glaube ihn daher mit Recht aus dem Text ausgeschlossen zu haben. Wir sehen hier von neuem bestätigt, was uns die früheren Beispiele lehrten: Der Text der Benediktbeurener Handschrift ist höchst mangelhaft, vor allem die Strophengruppierung läßt sehr viel zu wünschen übrig.

Ich habe das Gedicht in einem Fünfheber mit etwas freier Taktfüllung übertragen, weil er mir besonders modulationsfähig schien und auch dem Charakter des Originalverses sehr nahe kommt. Er bringt das Schwere, Getragene, das das Gedicht trotz aller schlichten Natürlichkeit hat, gut zum Ausdruck[2].

Liebesschmerz.

Lebt wohl, ihr Fluren! Ade, du Freundesbund!
Bin euch gut gewesen von Herzensgrund.
Und ihr, Genossen herrlicher Studienzeit,
Singt Klagelieder: Ich bin dem Tod geweiht[3].

Teure Heimat, wo meine Wiege stand,
Wie ich spielte und meine Freude fand,
Heut oder morgen muß ich fort von dir,
Denn vor Liebeskummer vergeh ich hier.

Wund ist mein Herz von neuer Liebesglut,
Früher wußt es nicht, wie sie brennt im Blut,
Doch nun seufzt es: Der Volksmund redet wahr:
Wo Liebe lodert, da lauert Leidsgefahr.

---

[1] V. 17 ist überflüssig durch Str. 3 u. 4, v. 18—19 paraphrasieren in Str. 3 (v. 9—10) Ausgesprochenes.

[2] Übertragen ist das Gedicht schon von Laistner, Golias Nr. 17.

[3] Hier habe ich den Grund für die Folge gesetzt.

Wieviel Bienenschwärmen der Hybla lauscht,
Wieviel Laub im Haine Dodonas rauscht,
Wieviel Fische schwimmen im weiten Meer,
Soviel Schmerz bringt Liebe und noch viel mehr.

Wichtig für das Gesamtverständnis des Gedichts ist richtige Auffassung des Abschiedsmotivs in den ersten beiden Strophen. Thema des Ganzen ist, zu mächtigem Akkord im Schlußvers gesteigert, das unzertrennliche Verknüpftsein von *amor* und *dolor*. Nicht weil der Dichter unglücklich liebt, empfindet er Schmerz — von einer Geliebten ist nicht einmal die Rede —, sondern weil mit jeder Liebe unlösbar Schmerz verbunden ist.

Der Verfasser des Liedes dichtet also, getrieben von verzehrender Liebesglut, nicht aus dem Erlebnis unglücklicher, unerhörter Leidenschaft heraus. Daraus ergibt sich mit Sicherheit für das Verständnis der beiden Anfangsstrophen: Der Dichter ruft Heimat und Freunden nicht Lebewohl zu, um ins Ausland zu wandern; vielmehr quält ihn Liebesschmerz so heftig, daß er zu sterben, wohl in ein anderes Land, aber ins Jenseits zu ziehen glaubt, wie er selbst klagt (V. 8), *periturus amoris rabie*. Darum nimmt er von Freunden und Heimat Abschied und sagt (V. 4): *vobis perii* „ich bin für euch nicht mehr." Er nimmt Abschied vom Leben und was ihm auf Erden lieb war — im Bilde; seine Suggestionskraft ist stark genug, uns das Bild glaubhaft zu machen. Die Auffassung des Ganzen ist damit klar.

Angedeutet ist leise in Str. 1, daß Liebe und Wissenschaft sich gegenseitig ausschließen. Selbständiges Thema eines ganzen Gedichts ist das in Carm. Om.[1] Nr. 28 und Arundel Nr. 14[2] (= Carm. Bur. Nr. 195). Originell scheint mir das in den Anfangsstrophen hervorquellende Heimatsgefühl, das den Trennungsschmerz so bitter empfindet. Selten in damaliger Dichtung spürbar, ist es Zeichen einer tiefangelegten Seele. Die beiden letzten Strophen verraten deutlich Einfluß Ovids; die letzte vor allem verwertet eine bei diesem sehr beliebte rhetorische Wendung. Und doch haben hier Wahrheit der Empfindung und wirkliche Dichtergabe überliefertem Gute ein eigenes Gepräge zu verleihen vermocht.

Auffallend, wichtig literargeschichtlicher Beziehung wegen ist die Verwandtschaft unseres Gedichts mit einem Lied, das 1847 Du Méril bekannt gab[3]. Str. 2 und 3 schildern hier die *miseria* der Liebe, auch unter Verwendung ovidianischen Gutes. Str. 5 und 6 machen von der erwähnten rhetorischen Wendung Ovids ausgiebigen Gebrauch, die eine zur Ausmalung der Liebesfreuden, die andere zur Schilderung der Liebesqualen. Da heißt es (Str. 5, V. 25—28):

[1] Lieder aus einer Hs. von St. Omer, hrsg. von Mone, Anz. f. Kde. dtsch. Vorz. VII (1838), S. 101ff. u. 287ff. [2] S. ob. S. 3.

[3] Poésies populaires au moyen âge p. 243f. aus bibl. nat. Nr. 3719 s. XIII. fol. 40.

Quot sunt arenae littore,
Quot folia in arbore,
Quot rami sunt in nemore,
Tot dolores sustineo.

Die Vergleichselemente, die hier begegnen, sind zu einem Vers vereinigt in einem poetischen Gruß der Karolingerzeit (Mon. Germ. Poet. aevi Carol. IV 1 ed. P. de Winterfeld p. 347 Nr. 10 V. 2): *quot saltus ramos, folia, aut quot pontus harenas* . . . Unabweisbar ist Verwandtschaft des Du Mérilschen Liedes mit unserem Gedicht. Nicht zu übersehen ist freilich auch wieder wesentliche Verschiedenheit. Zunächst einmal fehlt in Carm. Bur. Nr. 82 ganz das Hauptmotiv des Pariser Liedes, Getrenntheit von der Geliebten. Und dann ist dieses reicher an Einzelzügen, zudem von doppeltem Umfang.

Wie hier an konkretem Einzelbeispiel gezeigt, denke ich mir kritische Behandlung des einzelnen mittellateinischen Gedichts. Übrig bleibt noch die wichtige Frage, in welcher Weise die Einzelgedichte zu sammeln und zu vereinen sind. Bedeutungslos war sie für Herausgeber ganzer Handschriften, bedeutsam ist sie für Vertreter und Ausüber des kritischen Verfahrens, das naturgemäß zunächst dem Einzelgedicht gilt.

Ich sehe nur eine Möglichkeit: Die Gedichte müssen nach Gattungen zusammengefaßt herausgegeben werden. Unterschiede zwischen gelehrter Humanistenpoesie und frischlebendiger Vagantenlyrik müssen dabei schwinden. Sie sind in gleicher Weise allein nach dem Gesichtspunkt der Gattungszugehörigkeit zu vereinen. Vorarbeiten für Streitgedicht[1] und Parodie[2] sind da. Ich selbst habe eine Ausgabe der Liebeslyrik vorbereitet. Freilich ist entschiedene Vorbedingung: Die Ausgaben müssen von wirklich literargeschichtlichem Sinn getragen sein, die Entwicklung der Gattung soll sich in ihnen klar und deutlich spiegeln. Walther ist zu philologisch orientiert, bleibt zu sehr am Einzelnen haften. Statt nach Formen und Motiven zu ordnen, hat sich Lehmann zu sachlich stofflicher Übersicht entschlossen und damit auf eigentlich literargeschichtliche Darstellung verzichtet. Er hätte auch besser Vollparodien d. h. Texte, die als Ganzes parodieren, scharf geschieden von Texten, die nur in Einzelnem Parodistisches enthalten[3]. Immerhin dürfen wir erwarten, daß uns Walther und Lehmann für ihre Gebiete treffliche Ausgaben schenken werden. Für andere Gattungen wie Satire und Trinklied erstehen vielleicht auch noch Bearbeiter. Es fehlt nur ein wagemutiger Verleger, der dem wichtigen, zukunftsreichen Unternehmen seine buchmäßige Grundlage gibt. Dann kann Peipers Traum von einem Corpus mittellateinischer Poesie in verwandelter Gestalt Erfüllung finden.

---

[1] H. Walther, Das Streitgedicht in der lat. Literatur des Mittelalters, München 1920 (Quellen u. Unters., hrsg. von P. Lehmann V, 2).

[2] S. ob. S. 3 Anm. 1. [3] Nur die Vollparodie ist Parodie als literarische Form.

21.

Beiträge zur Einführung des Humanismus in die deutsche Literatur (Enea Sylvio, Wyle, Eyb). II.

Von Dr. **C. Karstien**, Privatdozent für vergl. Sprachwissenschaft und deutsche Philologie an der Universität **Köln a. Rh.**

Durch diesen Nachweis Joachimsohns war bereits eine Lücke in Herrmanns Kombinationen entstanden; aber Joachimsohn hat es unterlassen — was allerdings in dem Thema seiner Arbeit begründet liegt, die sich mit dem Frühhumanismus in Schwaben, also einem weiteren Gebiet beschäftigt und auf das Verhältnis von Wyle und Eyb nur in einer Fußnote eingeht —, auch für die zweite Wyle'sche Stelle[1], die dieser von Eyb übernommen haben soll, der Quelle nachzuspüren. Gelingt es nun, diese zu finden, so ist Herrmanns Beweisführung, die Eyb die Priorität vor Wyle zuweisen sollte, hinfällig, und auch die Bedeutung Enea Silvios für die Einführung des Humanismus in unsere Literatur kommt wieder zu ihrem Rechte.

Eine Verteidigung der Darstellungen sinnlicher Liebe in der Dichtkunst, die Wyle von Eyb entlehnt haben soll, findet sich des öfteren in den Schriften seines großen italienischen Vorbildes. Man muß diese Stellen zusammenstellen[2] und untersuchen, ob vielleicht eine darunter dem Wyle als unmittelbare Vorlage gedient haben kann und beweisen, daß Wyles Worte denjenigen des Enea näher stehen als denjenigen Eybs. Auf die inhaltliche Abhängigkeit des Wyle von Enea in dem fraglichen Abschnitt hatte ganz allgemein schon Voigt hingewiesen, ohne jedoch die Frage zu stellen, welche der verschiedenen in Betracht kommenden Stellen bei Enea die eigentliche Quelle dem Wortlaut nach darstelle[3]. Das unmittelbare Vorbild Wyles ist der Brief des Enea an

---

[1] S. o. S. 222.

[2] Eine Zusammenstellung findet sich im Zusammenhange bereits bei G. Voigt, Wiederbelebung (1893) II, 283 Anm. 2. Zuerst verteidigt Aeneas die Poesie im „Pentalogus de rebus ecclesiae et imperii" (1443) abgedruckt bei Bernhard Pez, Thesaurus Anecd. novissismus (1723) T. IV, P. III p. 645—47 (enthält nicht den Vergleich mit der Tätigkeit der Bienen, die man bei der Lektüre poetischer Werke nachahmen soll; s. u. S. 284); dann in einer Rede, die er 1445 in der Aula zu Wien gehalten hat, Basl. Ausgabe seiner Werke Brief 104 (p. 598 F) und in einem Briefe an Sbigneus von Krakau vom 27. X. 1453 (siehe gleich unten), zuletzt in einem Traktat „de Liberorum educatione", Neustadt im Febr. 1450; 27. Kap. „*Quia non omnibus poeticis dictis adhibenda eſt mens*", Basl. Ausg. p. 983B. (im Auszuge auch bei Joseph Chmel, Geschichte Kaiser Friedrichs IV. Beilage XII, II. Bd. S. 807). Auch diese Stelle ist für uns von einiger Wichtigkeit, da Wyle sie in seiner 18. Translation benutzt hat (s. unten S. 284).

[3] Vgl. G. Voigt, Wiederbelebung[3] (1893) II, 307f.: Wyle „hat seit 1462 eine große Zahl der Stücke, die einst seinen Schülern ergötzlich gewesen, in die deutsche Sprache übersetzt und verschiedene Fürsten und Fürstinnen sowie hohe Personen sonst mit der Darbringung erfreut. Bei den schlüpfrigsten kam ihm wohl ein Bedenken, wie bei Piccolomini's bekannter Liebesnovelle von Euriolus und Lucretia. Aber er fand die Beschönigung bei dem Verfasser selbst

den Kardinal und Bischof Sbignew (Sbigneus) Olsnicki von Krakau vom 27. Oktober 1453 (nach Angabe von Voigt Wiederbelebung³ II, 283 Anm. 2 und A. Weiß, Aeneas Sylvius [1879] S. 65 Anm.; nach der Basler Ausgabe der Werke des Aeneas von 1463[1])[2].

Eine Konkordanz möge die Beziehung der fraglichen Stellen in Eneas Brief an Sbigneus, in Wyles Vorrede zu seiner 1. Translation und in Eybs Margarita poetica[3] verdeutlichen.

Enea Silvio, Basler Ausgabe (s. 937 Cff.)[1]	Wyle ed. Keller.	Eyb. Marg. poet. (M. Herrmann, s. 199f.) Hain, Wien 1475. Fol. 302 Nff.
At si uitare Poëtas idcirco uolumus, quia aut eiulantem Herculem aut quærentem suas pœnas Prometheum, ...[2] referunt, Vereor ne sacræ derogemus Historiæ, quæ Dauid sanctum uirum .....[3]	14,7 ... Dann sölten wir darumb ain ding nit schriben noch lesen umb das darunder arges und böses wer vermischet. so müsten wir ouch die hailigen geschrift ungelesen 14,10. rûmen lässen darjnne geschriben stett die falschait dalade[1] In samson[2], die bûlschaft dauids in bersabe,	Nonne hec ipfa vel eciam deteriora in facris reperiuntur libris? An non ibi Samfonis in Dalilam amores [pene infani et robuftiffimi viri,][1] .... Taceo[2] filiarum Loth fcelus infandum et Sodomitarum exterminandam obfcenitatem. At enim Dauid amorem in Ber-

[1] Ich habe diejenigen Sätze des Enea, die bei den Deutschen keine Entsprechung haben, in die Anmerkung verwiesen; darnach ist der Text oben zu ergänzen.

[2] Es sind weitere Beispiele schlechter Vorbilder für den Christenmenschen aus der Antike gegeben: *siue Priamum filiorum nęcem, aut Andromachæ uiri obitum deplorantem ..*

[3] *&· acceptum Deo, mortem filij impatienter tuliffe commemorat fili mi Abfalon, inquit ille, Abfalon fili mi, quis mihi tribunt ut ego moriar pro te Abfalon fili mi, fili mi Abfalon.*

[1] *Enea hat die Dalia nicht*, Eyb hat sie richtig; hätte Wyle sie von Eyb übernommen, so sähe man nicht ein, warum Wyle die Namensform entstellt hat.

[2] Die Reihenfolge der Übeltäter bei Wyle und Eyb ist etwa die gleiche; über die Abweichungen s. unten S. 281 f.

Wyle:	Eyb:
Samson	Samson
David + Bers.	Loth
David + Uria	Sodomiten
Loth	David + Bers.

[1] Hier fährt Eyb noch fort: *caput gremio muliercule impofitum et fortitudinis crinis? An non hec poetica? an non flagicioſa*

[2] Dem '*Taceo*' des Eyb entspricht '*Ich wil geschwigen*' bei Wyle erst nach Loth und den Sodomiten (wie bei Enea).

und zuletzt tröstete er sich: wenn der hochgelehrte Aeneas, der jetzt Papst geworden, das Buch lateinisch geschrieben, so könne es für einen Stadtschreiber nicht unziemlich sein, es deutsch zu schreiben." Ähnlich derselbe schon 1862, Enea Silvio II,356. [1] Ex Nova ciuitate Austriae sexto Calendis Nouembris, Anno M.CCCCLXIII.

[2] Der Brief ist mir nur zugänglich in der Basler Ausgabe der Schriften des Enea: Aeneae Sylvii Piccolomini . . . opera quae extant omnia S. 934—946.

[3] Ein Neudruck von Eybs Margarita poetica ist nicht vorhanden. Ich zitiere deswegen nach Herrmann, der die fragliche Stelle abgedruckt hat. Am leichtesten zugänglich ist die gesamte Schrift in der Ausgabe Basel, Amorbach 1495; mir selbst hat die Ausgabe von Hain, Wien 1475 (auf der Univ. Bibl. in Bonn) vorgelegen. Da die Hain'sche Ausgabe nur unwichtige orthographische Abweichungen oder ähnliches für uns nicht in Betracht kommende im Vergleich zu der von Herrmann benützten aufweist, so habe ich den Herrmannschen Text beibehalten. Die Originalausgabe stammt aus dem Jahre 1472.

Nihil est quod apud Poëtas neges esse legendum, cuius non simile sacra uolumina contineant[1] [2] .. Sodomam&Gomorram turpiſſima libido subuertit. Ebrietatem & inceſtam uenerem Loth somnolentus oſtendit[3] ... Sampſon in ſinu meretricis obdormit[4]: .... Tranſi[5] iudicum facta: inſpice regum: Inuentus iuxta cor Dei Dauid tradimentum, adulterium, homicidiũque committit[6]: .... Inter concubinas atque uxores corrumpitur Salomon..[7]

vnd des selben morde In vriam Item die getät loths mit sinen töchtern vnd die sünd der sodamiten. Ich wil geschwigen[1] (durch kürtzrung willen) der brüderlichen todschlegen von chaim und salomon begangen vnd vil anderer lasterlicher sachen. Es[2] ist aber kain kunst so gůt, daz sy nit durch verkerung der miszbruchenden In böse übung mug gezogen werden.

14,13.

14,16.

Sodomiten
Kain
Salomon (Brudermord)
Salomon (verschiedenes)

David + Uria
Salomon (Brudermord
Salomon + Konkubinen

fabe et ſcelus in Vriam Salomoniſque ſtratricidium et tam numeroſam concubinarum gregem quorſum ſpectare dicemus? .....

(R.) Nulle enim tam bone artes sunt, que abutentium vicio deprauari non poſſint.

---

[1] Enea ist hier ausführlicher wie die Deutschen: *Mundi principium paricidio contaminatur: Prævaricantes filij Dei diluuio cauſas præbent:*

[2] Samson fehlt bei Enea an dieser Stelle, folgt nach Judas, vor Jephta, Athalia, David wie bei Wyle.

[3] Es folgen hier die Vergehen an Isaak, an Esau, das Verhältnis von Jakob und Rachel, das Verbrechen an Joseph, von Judas und seiner Schnur: *Isaac ab uxore decipitur: à fratre ſupplantatur Eſau: Rachelis nuptias bis ſeptem annis uenatur Jacob, uidebanturque illi pauci dies præ magnitudine amoris: Venditur a fratribus Joseph: Judas ex nuru filios accepit: ....*

[4] *Filiam Jepte ſacrificat: Innoxium effundit ſanguinem Athalia.*

[5] *Transi* entspricht dem *Ich wil geschwigen* Wyles, dem *Taceo* Eybs.

[6] *Sororem uitiat Amon fratrem interficit: Absalon regno patrem deijcit, ad concubinas eius ingreditur:*

[7] Es folgt Nabuth und Jesahel.

[1] *Taceo* bei Eyb schon nach Samson.

[2] Dieser Satz hat bei Enea keine Parallele mehr, wohl aber bei Eyb.

Betrachten wir die vorstehende Konkordanz, so scheint sich mir unschwer zu ergeben, wer von den beiden deutschen Humanisten den Enea unmittelbar benutzt hat, oder anders ausgedrückt, wer von den beiden Deutschen den andern übersetzt hat. Bei der oft fast wörtlichen Entsprechung von Wyle und Eyb unterliegt es keinem Zweifel, daß einer von dem andern abhängig sein muß. Die theoretisch mögliche Abhängigkeit beider von der gleichen Quelle (Enea) wird dadurch widerlegt, daß beide deutschen Versionen im wesentlichen nur dem Sinne nach der Quelle folgen, so daß diese nicht als Begründung für die genauen Entsprechungen von Wyle und Eyb herangezogen werden kann. Zudem hat der letzte Satz der oben gegebenen Konkordanz „*Es ist aber kain kunst . . .*", entsprechend Eyb, bei Enea keine Parallele. Der erste Satz des Enea: *At si uitare Poëtes idcirco uolumus quia* findet bei Wyle seine genaue Entsprechung: *Dann sölten wir darumb ain ding nit schriben noch lesen umb das. . . .* Auch die Fortsetzung bei Wyle (*umb das*) *darunder arges und böses wer vermischet* hat ein sinngemäßes Vorbild in den Beispielen des Enea Silvio (Hercules, Prometheus usw.; s. den Text des Enea). Nichts derartiges bei Eyb, der nur ganz kurz den Gedanken einführt mit *Nonne hec ipſa vel eciam deteriora in ſacris reperiuntur libris*? Daß dieser kurze Satz Wyles Vorbild gewesen sein soll, wie Herrmann meint, ist durchaus unwahrscheinlich; man könnte sich dann die fast wörtliche Übereinstimmung mit Enea Silvio nicht erklären.

Über weitere Übereinstimmungen von Enea und Wyle, die Eyb nicht aufweist, siehe weiter unten.

Während Enea die in der Bibel erzählten Schandtaten nur mit einem Namen andeutet, fügt Wyle meist auch den Gegenspieler namentlich (oder sonstwie näher bezeichnet, wie unter 3) hinzu:

Enea:	Wyle:
1. *Sampson* in sinu meretricis obdormit	die falschait *dalade* In *samson*
2. *Dauid* tradimentum, adulterium, homicidiumque committit	die bůlschaft *dauids* in *bersabe*, vnd des selben morde In *vriam*
3. Ebrietatem & incestam uenerum *Loth* somnolentus ostendit	Item die getät *loths* mit sinen töchtern

Eyb schließt sich hierin an Wyle an; nur den von Wyle bei dem von *Salomon* begangenen Brudermord zum Vergleich herangezogenen *Kain* (nicht in der Quelle; s. o.) läßt er wieder fallen, da dieser aus der chronologischen Folge (s. u.) herausfällt. Zur Erhärtung meiner Ansicht möchte ich noch auf die „*dalade*" des Wyle hinweisen. Enea spricht nur von einer *meretrix;* der Jurist und Humanist Wyle setzt ihren Namen ein, aber falsch. Der bibelfeste Eichstätter Kanonikus behält den Namen bei, aber er verbessert in das richtige *Dalila*. Durch das Fehlen des Namens in der Quelle erklärt sich diese verstümmelte Namensform Wyles, die er doch wohl aus dem Gedächtnis hinzugefügt hat, viel ungezwungener als wenn man annimmt, er habe den Namen,

den er bei Eyb richtig vorfand, in eine volkstümlichere Form umgesetzt[1].

Wir wenden uns der Reihenfolge zu, in der die biblischen Persönlichkeiten bei Enea, Wyle und Eyb auftreten, um womöglich auch daraus Schlüsse ziehen zu können.

Enea:	Wyle:	Eyb:
1a Sodom + Gom.	2 Samson	2 Samson
1b Loth	3 David + Bers.	1b Loth
2 Samson	3 David + Uria	1a Sodomiten
3 David (+ Bers. + Uria)	1b Loth	3 David + Bers.
4 Salomo + Konkub.	1a Sodomiten	3 David + Uria
	Kain	—
	Salomon (Brudermord)	4 Salomon (Brudermord)
	4 Salomon (Verschiedenes).	Salomon + Konkubinen.

Die Reihenfolge der biblischen Schandtaten ist bei Enea rein chronologisch gehalten, außerdem sehr viel ausführlicher als die Vergleichung oben anzeigt, die die betreffenden Stellen des Enea nur so weit benutzt als sie Entsprechung bei Wyle und Eyb haben[2]. Wyle hat diese chronologische Folge außer Acht gelassen, dafür aber das sachlich sich nahestehende aneinander gerückt: zuerst erzählt er von den biblischen Geschehnissen, die Unzucht und ähnliches behandeln (Samson, David, Sodomiten), dann von denjenigen, die Mordtaten darstellen (Kain, Salomon). Der gelehrte Eyb hinwiederum hat die zeitliche Abfolge wieder hergestellt, nur die Einführung der ganzen Sündentafel durch Dalila und Samson hat er bestehen lassen, wie er sie bei Wyle vorfand. Auch von hier aus scheint es mir wahrscheinlicher, daß Eyb den Wyle benutzt hat, da man bei Eybs offensichtlichem Streben nach der zeitlichen Abfolge nicht versteht, warum er gerade den einen *Samson* aus seiner ihm gebührenden Stelle bei Enea herausnimmt. Die Wiederherstellung der zeitlichen Folge bei Eyb erklärt sich wiederum zwanglos aus seiner theologischen Bildung, die ihn an dem scheinbaren Durcheinander bei Wyle Anstoß nehmen ließ.

---

[1] Dalila ist die echte Namensform des Samsonweibes, vgl. Septuaginta *Δαλιλά* und Vulgata Dalila z. B. Richter 16,4. Es scheint mir jedoch, als ob die Form *Dalade* in frühneuhochdeutscher Zeit eine weiter verbreitete volkstümliche Umbildung darstellt, da sie nicht auf Wyle beschränkt ist. Ich habe sie gelegentlich in den Fastnachtspielen des 15. Jahrh. hrg. A. Keller gefunden, kann allerdings im Augenblick die genauen Belege nicht angeben. Eine ähnliche, aber leichtere Umbildung wie *Dalade* finde ich in der Unterschrift des 26. Bildes zum Ritter von Turn, Basel 1493, (aus dem Dürerkreis): wie *Sampson synem wyb Dalide in der schosz entschloffen was* (die Bilder sind herg. Kurt Pfister, München 1922). Die gleiche Umgestaltung von *Dalila* zu *Dalida* findet sich auch bei Eyb an der oben bezeichneten Stelle in der von mir benutzten Ausgabe von 1475. Der spätere Drucker hat also das *Dalila* der Originalausgabe (ich nehme an, daß Herrmann diese benutzt hat) schon wieder verstümmelt. Sollte aber das mir nicht zugängliche Original auch *Dalida* haben, so bleiben meine Bemerkungen doch zu recht bestehen. Eyb hätte dann zwar das rein volkstümliche *Dalade* des Wyle (und der Fastnachtspiele) nur wieder in eine der lat. Form näherstehende umgegossen (*Dalida*: *Dalila*).

[2] In den Anmerkungen zu dem Text des Enea findet sich das bei Wyle und Eyb Fehlende; s. o.

Und noch ein anderes spricht dafür, daß Wyle den Enea direkt benützt, Eyb aber von Wyle abhängig ist. Dem *Tranſi* des Enea entspricht bei Wyle *Ich wil geſchwigen*, bei Eyb *Taceo*. Das *Transi* folgt bei Enea auf *Sodom*, *Loth* und *Samson*, bei Wyle[1] nimmt eine ähnliche Stelle ein (nach *Loth* und den *Sodomiten*); bei Eyb[2] folgt es bereits auf den ersten Übeltäter „Samson" und dient als Einleitung für Loth und die Sodomiten[3].

Verfolgen wir weiter das Verhältnis der drei Autoren Enea, Wyle und Eyb! Auf die in der heiligen Schrift erzählten Schlechtigkeiten folgt bei Wyle ein Satz, der bei Enea keine Entsprechung hat, wohl aber bei Eyb, nur daß dieser aus eigenem noch einige überleitende Gedanken hinzutut[4]:

Wyle:	Eyb:
Es iſt aber kein kunſt ſo gůt, daz ſy nit durch verkerung der miszbruchenden In böſe übung mug gezogen werden.	*Nulle enim tam bone artes sunt, quc abutentium vicio deprauari non possint.*

Wegen des Fehlens dieses Satzes bei Enea läßt sich aus dieser Stelle kein Schluß für oder gegen Wyle als Urheber ziehen. Dann aber schließt sich bei Wyle das berühmte Beispiel von den Bienen an, denen der Leser bei der Lektüre nachahmen soll. Und dieses steht bei Enea in dem gleichen Brief an Sbigneus, den wir eben als Quelle für Wyles

---

[1] Vgl. S. 280, Anm. 5 zu Wyle.

[2] Vgl. S. 279, Anm. 2 zu Eyb.

[3] Wyle hat sich an dieser Stelle eine kleine Abweichung von Enea gestattet, die der Tendenz seiner übrigen Abweichungen, die Geschehnisse durch einen weiteren Namen auszumalen, entspricht: vergleiche meinen Hinweis auf die stete Hinzufügung der Gegenspieler zu den einzelnen Sündern o. S. 281. Eena sagt: *Tranſi iudicum facta* und fährt dann mit den „Königen" fort: *inspice regum.* Ähnlich macht es Wyle. Er hat David, mit dem Enea beginnt, allerdings schon unter den Buhlern aufgezählt (entsprechend seiner Anordnung s. o.); daher läßt er ihn hier fort. Und die *facta iudicum*, die ihm in dieser Andeutung offensichtlich zu farblos waren, vielleicht auch weil er über sie im Augenblick nichts näheres wußte, ersetzt er durch einen konkreten Namen Chain, der hier zwar chronologisch nicht am Platze ist, wohl aber dem Sinn nach (s. o. S. 281): *Ich wil geſchwigen . . . der brüderlichen todſchlegen von chaim und ſalomon begangen.*

NB. Übrigens gibt das *Ich wil geſchwigen* bei Wyle gar keinen Sinn, ebensowenig das *Taceo* bei Eyb. Wyle erzählt ja tatsächlich von Kain und Salomon, Eyb von Loth und den Sodomiten. Anders das *Tranſi* bei Enea er übergeht tatsächlich das Buch der Richter.

[4] Vgl. die überleitende Stelle bei M. Herrmann, A. v. Eyb s. 200, wo sie am leichtesten zugänglich sein dürfte: „*An quia hec mala ſunt et flagicioſa et obſcena, propterea negabimus ſacros libros eſſe legendos? Nequaquam. Nec poete igitur reſpuendi ſunt, quia in illis interdum aliqua ad delectationem hominum ſcripta reperiantur. Equidem ſi quando Didonis Eneeque amores apud Virgilium legimus, ingenium poete admirari ſolemus, rem autem ipſam quia fabuloſam et aliud pro alioſignificantem nequaquam attendimus. Neque ideo oratoria eſt ars vilipendcnda, quod ſcpcnumero legimus eloquentes viros hominibus et ciuitatibus maximam cladem atque perniciem intuliſſe: hoc non artis vicio, ſed corum, qui ea abutuntur, vſu venit*".

Rechtfertigung der Übersetzung von Euriolus und Lucrecia kennen gelernt haben.

Enea[1]:

Deinde Apium introducens (Basilius), ut enim ex floribus exteri quidam nihil sumunt inquit, præter odorem & colorem, apes etiam mella fciunt inde excerpere. Ita qui non folum feftiuitatem fequuntur uerborum, fructum aliquem ex poëtis percipere poffunt. Et fubiungit: Ille enim nec pariter omnes flores ademit, nec fi quos ademit, eos totos affumit, & nos quoque fi fapimus eum id exceperimus quod ueritati amicum confentaneumque fit, cætera omnia transgrediemur.

Wyle[2]:

Welche aber menschen sich disz büchlich (sic!) gebruchen wöllen näch sitte der binen die von blůmen das beste Inen tügig vnd bekomlich zů Irem wercke samelnt vnd hinweg tragent, vnd das arg fürgende still ligen lassen, den selben hoff ich das nit minder komen zů gůtem nütze danne zů ergetzlichkait Irs gemütes.

[1] a. a. O., S. 944 E.
[2] a. a. O., S. 14, 18—23.

Der Vergleich zeigt, daß Wyle sich nicht wörtlich an sein Vorbild anlehnt, daß er vor allem erheblich kürzt. Dieses Verfahren erklärt sich aus dem verschiedenen Zwecke, den beide, Enea und Wyle, verfolgen. Der Brief des Italieners an den Erzbischof von Krakau dient dazu, diesem seine Stellung zu den humanistischen Bestrebungen auseinanderzusetzen; das Ergebnis ist eine über mehrere Foliantenseiten sich erstreckende Verteidigung der Poesie, des klassischen Schrifttums überhaupt. Wyle dagegen will weiter nichts, als dem philiströsen deutschen Bürger gegenüber in einem kurzen Vorwort sich rechtfertigen wegen die Übersetzung und Verbreitung der Liebesnovelle von Euriolus und Lucrecia. So übernimmt er von Enea zu dieser Rechtfertigung nur einige besonders schlagende Sätze; was er nicht unbedingt gebraucht, läßt er beiseite[1].

[1] Noch ein zweites Mal findet sich dieser Vergleich mit der Tätigkeit der Bienen bei Wyle (vgl. Bruno Strauß, Der Übersetzer Nicolaus von Wyle s. 10) in Anlehnung an Enea: 18. Transl. s. 353,1 ff. Dieser Vergleich ist uralt und geht auf Basilius zurück (vgl. Migne, Patr. gr.-lat. XXXI, Bd. 3 S. 57—58), auf den sich Enea zu verschiedenen Malen selbst bezieht; außer der oben angeführten Stelle z. B. in der Rede, die er 1445 in der Aula zu Wien gehalten hat (s. oben), zuletzt „de Liberorum educatione" Basl. Ausg. p. 983 B. Diese letzte Stelle ist für uns nächst der Stelle im Brief an Sbigneus die wichtigste, weil sie diejenige ist, die Wyle als Vorlage für die 18. Transl. S. 353,1 ff. gedient hat (vgl. o. S. 278). Auch hier spricht Enea wieder allgemein von der Auswahl, die der Leser aus den Dichtern und Schriftstellern zu treffen hat, Wyle dagegen wie oben (Euriolus und Lucrecia) von einem besonderen Fall: von der Verwendung der *Transsumpciones* im Schreibstil, wobei man auswählend vorgehen müsse wie die Biene:

Enea 983 B (Lib. educ.).

In lectionibus igitur poëtarum & aliorum scriptorum imitari apes decebit: Vt enim ex floribus exteri nihil summunt præter odorem & colorem, apes uero etiam mella piunt inde excerpere: Ita qui solum festiuitatem sequuntur

Wyle 353, 1 ff.

..... vnd besunder in disen dingen zetůn näch aigenschaft der binen,

Eine Entscheidung darüber, ob Wyle in der angezogenen Stelle — Vorrede zur ersten Translation — das Bienengleichnis aus jenem Briefe übernommen hat oder ob eine andere Stelle bei Enea Vorbild gewesen ist — es gibt deren mehrere, wie die Anm. S. 284 ausweist — die dieses Beispiel auch enthält, ist bei der nur sinngemäßen Entsprechung aus dem Wortlaut nicht mit voller Sicherheit möglich. Indirekt allerdings ist der Nachweis ohne weiteres zu führen: im Sbigneusbriefe finden sich sowohl die biblischen Schandtaten wie einige Seiten später das Bienengleichnis, beides findet sich auch bei Wyle in der Vorrede zur 1. Translatze. Es wäre widersinnig zu denken, daß Wyle erst dem Sbigneusbriefe folgt, für seine Fortsetzung aber eine Parallelstelle aus einem andern Werke des Enea verwendet.

Nichts findet sich nun von diesem Vergleiche des Lesers mit den Bienen bei Albrecht von Eyb. Will man mit Herrmann die Priorität Eybs vor Wyle aufrechterhalten, so könnte man sich ja vielleicht mit der Annahme helfen, daß Wyle das Gleichnis von den Bienen als Reminiszenz aus Enea den aus Eyb entnommenen Sätzen angefügt habe, besonders da ihm dieses Gleichnis ganz geläufig war; es findet sich wie die Anmerkung zeigt, auch noch in der 18. Translation, allerdings nicht nach der Stelle im Briefe an Sbigneus, sondern nach der Fassung in Eneas „de Liberorum educatione". Jedem Unbefangenen aber wird sich die von mir vorgeschlagene Art der Lösung viel ungezwungener ergeben. Wir wissen, daß Wyle für seine Briefe, für seine Vorreden überall Schriften oder Briefe des Enea als Muster gehabt hat.

In derselben Vorrede zur ersten Translation geht die Abhängigkeit des Wyle von Enea noch weiter als meine bisherige Darstellung ausweist. Der Verteidigung seiner Übersetzung von Euriolus und Lucrecia (siehe meine Konkordanz) geht eine Stelle voran, die wiederum bei Enea teils ihre genaue, teils ihre sinngemäße Entsprechung hat und zwar wenige Seiten später in Wyles erster Translation selbst, in der Vorrede des Enea zu Euriolus und Lucrecia. Wyle hat hier also das Original für seine erste Translatze als Quelle für seine Vorrede zum gleichen Original benutzt[1]!

verborum, aliquem fructum percipere haud possunt. Nec insuper apes omnes pariter flores adeunt: nec si quos adeunt eos totos absoluunt, sed eo ablato quod operi suo aptum sit, reliquum omne ualere sinunt .....

die
nit vf alle blůmen fliegent noch die selben gantz hinnement sunder so sy das haben genomen das bekomlich ist Jrem wercke das übrig alles hinder jnen verlässent belyben.

Enea 983 C

Ita quantum utiliter scriptum est accipiens, reliqua quæ nocere possunt, declinabis. .... Et quoniam ex hac uita per uirtutem ad meliorem perducimur ..

Bei Wyle schließt sich an:

Also wöllen ouch lieben Junger das gůte vffassen vnd das arge fürgeen Da mit Ir vsz wolgeschickter Jugend wachsent in loblich alter .....

[1] Ich lasse als Konkordanz nur die genauen Entsprechungen bei Enea bereits in Wyles Übersetzung folgen.

Wyle (eigene Vorrede) 13, 26—30.	Wyle (Eneas Vorrede) 19, 23—26.
vnd zwyfeln nit danne das vil verkerer, sölich min wercke, als ain ding mer arges dann gůtes lerende, schelten werden. vnd mich schumpfieren, als ainen man, der in sölichem alter vnd wesen sins standes, des billicher hett gefyrret.	Du bittest mich ains dings, das sich nit gebürt Minem alter vnd ouch dem dinen ist vngezem vnd widerwertig. dann was ist das mir yetz gar nächе viertzig jerigen man gebürr von bůlschaft zeschryben?

Nachdem wir festgestellt haben, daß fast alle Gedanken von Wyles Vorrede zur ersten Translation sinngemäße bezw. beinahe wortgemäße Entsprechungen bei Enea haben, wäre da nicht die Annahme merkwürdig, daß an denjenigen Stellen dieser Vorrede, wo eine Entsprechung mit Enea und mit Eyb vorliegt, er diesen benutzt haben soll, und nicht seinen humanistischen Lehrmeister? Die Entscheidung für Enea, als unmittelbare Quelle des Wyle, wird durch den einleitenden Satz des Enea (1. Satz in meiner Konkordanz), der bei Eyb keine Entsprechung hat, bei Wyle jedoch sich wörtlich findet, über jeden Zweifel erhoben. In dieselbe Richtung deutet die sinngemäße Übernahme des Bienengleichnisses, das sich bei Enea an gleicher Stelle findet, nicht aber bei Eyb! Betrachten wir Eyb als Vorbild für Wyle, so erklärt sich nur ein Teil ihrer Übereinstimmungen ohne Schwierigkeit, für den Rest müßte doch wieder Enea das Vorbild für Wyle abgegeben haben. Welch eigenartiger Zufall wäre es, daß das Bienengleichnis sich in dem gleichen Briefe an Sbigneus findet, der Eyb als Muster für seine Verteidigung der Poesie gedient hätte, das von ihm aber fortgelassen wäre, und das Wyle, nachdem er erst Eyb übersetzte, wieder im Anschluß an Enea, meinetwegen nach dem Gedächtnis, hinzugefügt hätte und dadurch dem Gedankengang des Originals näher gekommen wäre als der direkte Nachahmer Albrecht von Eyb.

Wir werden also wohl oder übel von Herrmanns Ansicht loskommen und als Ergebnis der Vergleichung annehmen müssen, daß wie in so vielen Fällen so auch hier Wyle den Enea unmittelbar ausgeschrieben hat. Vorbild für einen Teil der Vorrede zu seiner 1. Translatze war der 402. Brief der Basler Ausgabe von Enea Silvios Werken. Dies Ergebnis wäre an sich recht gleichgültig; wir wissen, daß Wyle von seiner Eßlinger Zeit an den Enea auf Schritt und Tritt benutzt hat. Ob Wyle auch noch diese Stelle seiner Schriften dem Enea entnommen hat oder nicht, kann uns letzten Endes völlig gleichgültig sein. Aber das negative Ergebnis ist von hervorragender literarhistorischer Wichtigkeit, daß Wyle den Eyb nicht benutzt hat; denn auf dem umgekehrten Verhältnis — Wyle von Eyb abhängig — hatte M. Herrmann weitgehende Schlüsse aufgebaut. Wyle sollte aus seiner alten Stellung als erster literarischer Vertreter des italienischen Humanismus, als erster Verbreiter moderner Novellen in deutscher Sprache in

Deutschland herausgedrängt werden, um einem andern, Albr. v. Eyb den Platz frei zu machen. Außerdem sollte Enea Silvio seine hervorragende Rolle als erstem Anreger moderner Kunstanschauung in Deutschland genommen werden, da ja Eyb seine humanistischen Interessen Italien unmittelbar zu verdanken hätte. Das letztere ist nicht zu bezweifeln; ich möchte nur auf einen Punkt hinweisen, da ein näheres Eingehen auf die Beziehungen von Eyb zu Enea über den Rahmen dieser Arbeit hinausginge. Nicht Italien allein ist für Eyb die Quelle für seine humanistischen Arbeiten, schon in sehr früher Zeit ist Eyb in die geistige Gefolgschaft des Enea hineingezogen worden.

Herrmann selbst gibt nämlich zu, daß dem Eyb bei der Abfassung seiner humanistischen Erstlingsschrift, dem *Tractatus de speciositate Barbare puellule* (1452) doch wohl Eneas *Euryalus und Lucretia* als Vorbild gedient habe[1].

Es ist ferner von Wichtigkeit, daß die erste nachgewiesene Einwirkung des Enea auf Eyb schon vor des letzteren zweitem italienischen Aufenthalt, also vor seine Plautusstudien bei Balthasar Rasinus an der Paveser Universität fällt, auf die Herrmann für die humanistische Ausbildung Eybs so entscheidendes Gewicht legt[2].

Es stimmt also durchaus nicht, wenn er Jb. f. N. D. L. I, 134 (1892) schreibt, daß Eyb erst als „gereifter Mann" mit Enea in Beziehung getreten sei; Eyb ist 1420 geboren, er war demnach bei der Abfassung des „Tractatus" erst 32 Jahre alt. Wann und wie Albrecht zuerst mit Enea bekannt wurde, ist nicht genau auszumachen. Es ist aber m. E. sehr wohl möglich, daß die Beziehungen schon in der Bamberger Zeit (1452) durch seinen späteren Vorgesetzten Johannes von Aich, seit 1445 Bischof von Eichstätt, zustande kamen. Die Mittlerrolle mag Albrechts Vetter Sigismund, Domherr zu Eichstätt gespielt haben, dem er „1459 das erste seiner neuen Opuscula (die *Clariſſimarum feminarum laudacio*) widmete"[3]) und der ihm somit sehr nahe gestanden zu haben scheint. Johannes von Aich selbst aber war mit Aeneas durch enge Freundschaft verknüpft; er wird ihn bereits auf dem Baseler Konzil kennen gelernt haben, wohin ihn Albrecht II. als Agenten geschickt hatte; in Wien, wo Johannes von Aich in den dreissiger Jahren kanonisches Recht lehrte, knüpfte sich das geistige Band zwischen beiden, wobei der Italiener der Gebende war[4. 5].

Die Abhängigkeit Eybs von seinen oberitalienischen Lehrern trifft

---

[1] S. o. S. 224, Anm. 2.

[2] Vgl. Herrmann, a. a. O. S. 161 f.

[3] S. Herrmann, a. a. O. S. 224 f., S. 271.

[4] Vgl. Herrmann, a. a. O. S. 216 f.

[5] Einzelheiten zeigt der Briefwechsel des Enea; siehe die oben angegebenen Ausgaben. Vgl. auch A. Weiß, a. a. O. S. 64, Anm. 2. Eybs Verhältnis zu Pius II. in seinen späteren Lebensjahren lasse ich beiseite, da seine humanistischen Bestrebungen bereits in seinen ersten Schriften klar zu Tage treten und es wesentlich für diese gilt, die Kräfte zu schildern, die die geistige Anregung gegeben haben.

also nicht mit der von Herrmann behaupteten und von den meisten seiner Rezenten noch mehr herausgearbeiteten Ausschließlichkeit zu. Wäre es richtig, daß Wyle Plagiator an Eyb wäre — er müßte es m. E. außerdem noch in größerem Maße sein, als an den unbedeutenden Stellen der 16. Translation und den wenigen Sätzen in der Vorrede zur ersten, wenn man Eyb als sein Vorbild hinstellen will —, daß nun Italien selbst als Schule für Eyb in Betracht käme, dann hätte allerdings mit Recht das literarhistorische Bild jener Zeit eine gewisse Veränderung erfahren müssen.

Die Begründung für jene Veränderung ist jedoch nicht weiter aufrecht zu erhalten, nachdem wir wissen, daß Wyle für die 16. Translation die Nicolasia Sanuda unmittelbar als Vorbild gehabt hat, nicht Eyb!; nachdem wir gesehen haben, daß auch bei der zweiten Übereinstimmung, die Herrmann aufgespürt hat, Wyle der Vorzug der Priorität bleibt. Wir kommen demnach zu der alten Anschauung unserer Literaturgeschichtsschreibung zurück, die Wyle stets als den ersten Verbreiter von Renaissanceschriften — man kann vielleicht hinzusetzen, „neben Eyb“ — in Deutschland bezeichnet hat und Enca Silvio, sein Vorbild, als denjenigen, dem wir die Anregung dazu verdanken, als denjenigen außerdem, dessen einschmeichelnde und damals wohl modernste Novelle von Euryalus und Lucrecia auch auf den jungen Eyb nicht ohne nachdrücklichen Einfluß gewesen ist.

22.

Kleists „Prinz von Homburg“ und Shakespeares „Maß für Maß“.

Von Dr. **Hanna Hellmann.**

Das innere Problem des „Prinz von Homburg“ stammt aus Kleists innerster Seele. Für seine Darstellung aber ist Kleist Shakespeares „Maß für Maß“ verpflichtet. Die Übereinstimmungen sind zu zahlreich, um zufällig sein zu können. Es bedarf nur, hinter die Kleist eigentümliche Gestalt und Seelenfarbe, hinter Rhythmus und Form — und das heißt selbstverständlich hinter alles Wesenhafte des Kunstwerks zu blicken, und die konstruktiven Elemente zeigen sich in ihrer Übereinstimmung.

Die ganz anderm Gebiet angehörige Fabel und die dadurch mit heraufkommenden Gefühlskomplexe und Situationsgegebenheiten verhüllen auf ihre Weise. Doch gibt es von hier aus, in der Art, wie Kleist die Fabel behandelt eine Möglichkeit, die Anziehung zu verstehen, die „Maß für Maß“ für ihn haben mußte. Denn, so wenig äußerlich und zufällig natürlich für Kleist seine Fabel war, so sehr seine immer

heldenhaft gespannte Seele in dieser Zeit der vaterländischen Not[1] auch den Stoff des heldenhaften Lebens brauchte und die Spannungsweite sich jetzt und hier im Bereich des Kriegerischen darbieten mußte und die ganze Dichtung durchflutet ist von den Klängen, die aus der Sphäre kriegerischer Vaterländischkeit kommen; so ist die Polarität doch hier wie immer bei Kleist: Leben und Tod, Leben und Fortleben, Sterblichkeit und Unsterblichkeit, und die Handlung schwingt vom ersten Monolog, der ganz Verlangen der Erde ausdrückt, — Lebensverlangen, Glücksverlangen — hin zu dem letzten Monolog, der ganz Lebensüberwindung ist, Überwindung der irdischen Schwere, Aufschwung zu andern Ätherräumen, Vorwegnahme von ewiger Seligkeit. In Shakespeares „Maß für Maß“ aber ist das Thema in ganz eigen-

[1] Es mag immerhin einmal auf Ereignisse der Zeit hingewiesen werden, die zweifellos in Kleists Kreisen eifrig kommentiert werden mußten und die auch ihrerseits beitragen konnten, für Kleist die Insubordinationsgeschichte des Prinzen von Homburg, wie sie in den Memoiren Friedrichs des Großen zu finden waren, zu verlebendigen. Ich gebe die Geschehnisse in der Darstellung des 1807 Amsterdam und Cölln anonym erschienenen „Vertraute Briefe über die inneren Verhältnisse am Preußischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II.“ (der Verfasser war G. F. W. von Cölln). S. 231 „Nun kam am 10ten die unglückliche Catastrophe, die dem Prinzen Louis das Leben kostete. Er hatte ausdrücklichen Befehl, in kein Gefecht sich einzulassen, sondern sich kämpfend auf den Fürsten zurückzuziehen; er aber, in allen der Antagonist des Königs, vom raschen Entschluß, von seiner Bravour hingerissen, lieferte mit 6000 Mann gegen 30 000 eine Schlacht, deren Verlust nun den Übergang der Franzosen über die Saale herbeizog. S. 236. — Zum Befehl des Königs an Hohenlohe, die Armee über die Oder zu führen: „Da er (Hohenlohe) aber Sklave des Königlichen Befehls war, so ging seine Armee und sein guter Ruf unwiederbringlich zu Grunde, und man wird ihn, jedoch mit Unrecht, den preußischen Mack nennen. Er sollte nicht gehorchen, und wenn es den Kopf kostete. Unmöglich konnte der König in Graudenz eine richtige Ansicht der Dinge bei Magdeburg haben. Dem Feldherrn, dem er die geschlagene Armee übergab, dem mußte er schon zutrauen, daß er nach den Umständen handeln, und nicht blindlings ins Verderben rennen würde, wenn es befohlen war“. S. 250. — Zur Übergabe Magdeburgs: „Ist es wohl möglich, daß jemand auftrete und den General Kleist, der Gouverneur dieser Festung war, noch verteidigen könnte? . . . Sämtliche subalterne Offiziere in Magdeburg hatten ein Komplott gemacht, sich der Übergabe zu widersetzen . . . sie gingen in Masse zum Generalleutnant Wartensleben, . . . er verwies sie aufs Reglement . . . Endlich, erschien Herr v. Kleist auf der Parade und sprach: „Meine Herren, ich capituliere . . . Wäre nur ein hochherziger Mann aus der Masse herausgetreten, hätte dem Gouverneur den Degen abgefordert . . . und Magdeburg ging nicht über. . . . Ich habe nichts dagegen, daß es gefährlich ist, so gegen die Subordination zu handeln, und daß eine solche Handlung durch eine Kugel vor dem Kopf bestraft werden muß. Wenn aber alles auf dem Spiele steht, wenn der Staat zu Grunde gehen soll, und eine so kühne Handlung ihn retten kann, da darf der Mann, der zu retten vermag, nicht schwanken; er muß die alte Form zerbrechen, und wenn es ihm auch den Kopf kosten sollte“. (Man vergleiche zu solchen, doch wohl allgemeineren Argumentationen der Zeitgeschehnisse, die Vorstellungen der Offiziere im „P. v. H.“ II, 2. „Erster Offizier: Nimm ihm den Degen ab“ und die Argumentation von Kottwitz V, 5. Natürlich soll damit nicht auf mehr als ein vielleicht unbewußt mitwirkendes Moment der Anregung aus dem Zeitgeschehen hingewiesen werden).

tümlicher Schwebe zwischen Leben und Tod gehalten, und wenn es auch endet mit strahlendem Leben, so ist doch die Widerspruchsvolligkeit des Lebens und die Sinnlosigkeit der Furcht vor dem Tode in Versen voll Melancholie ausgebreitet wie diesen des als Mönch verkleideten Herzogs „Sprich zum Leben so: Verlier ich dich, so geb ich hin, was nur ein Thor festhielte. Sprich: du bist ein Hauch, abhängig jedem Wechsel in der Luft, der diese Wohnung, die dir angewiesen, stündlich bedroht; du bist nur Narr des Todes, denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehen, und rennst ihm ewig zu . . . Und dennoch birgt dies Leben tausend Tode; dennoch scheu'n wir den Tod, der all' die Widersprüche löst." Eine Melancholie, nahe genug verwandt mit der, die schon 9 Jahre vor dem „Prinz von Homburg" aus einer Betrachtung Kleists des Lebens spricht: „. . . Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wie wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding, wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen es zu lieben? . ." (Brief an Wilhelmine v. Zenge 21. Juli 1801).

Vom Inhalt beider Dichtungen nur das herausgenommen, was sich gleicht — und diesen Teil des Geschehens ohne Rücksicht auf seinen ideellen Gehalt sowohl als seine stoffliche Einkleidung betrachtet — ergeben sich diese Übereinstimmungen: Ein junger Mann, in lebendiger Leidenschaft, vergeht sich gegen ein Gesetz, das, starr angewendet, ihn mit dem Tod bedroht. Alles lebendig Fühlende macht sich auf, der starren Satzung das ihr verfallene Leben abzukämpfen. Dabei ist die Gefahr hier wie dort gleich weit vorgeschritten. Der Schuldige in Gefangenschaft; das Urteil unterschrieben; am nächsten Tag soll es vollstreckt werden. Alle Gnadenversuche, die unternommen wurden, waren vergebens. Die letzte Möglichkeit der Rettung scheint, durch das Flehen eines liebenden Mädchens das Herz des Richters zu rühren. In „Maß für Maß" die Schwester des Verurteilten, im „Prinz von Homburg" die Braut versuchen dies Letzte[1].

„Angelo: Was begehrt ihr?
Isabella: Von Gram erfüllt, möcht ich Eur Gnaden flehn,
Wenn Ihr mich hören wollt." (M. f. M. II, 2).

„Kurfürst: Was Willst du Liebe?
Natalie: Zu deiner Füße Staub, wie's mir gebührt,
Für Vetter Homburg dich um Gnade flehn!
(Pr. v. H. IV, 1).

[1] Dabei entspricht dem Zögern Isabellas in M. f. M. „Ach, welche arme Fähigkeit besitz ich, Ihm noch zu helfen" (I, 5) und dem Staunen des Lucio, da

Übereinstimmend wie der Anfang ist zunächst — und immer in der mittleren Schicht, jenseits sowohl des wahrhaft ideellen als auch des materiellen Geschehens — die Führung des Gespräches. Der strengen Gesetzlichkeit des Richters (und auch Angelo ist zunächst ganz nur Vertreter des Gesetzes, ohne jede persönliche Schwäche, „denn das Gesetz, nicht ich, straft euren Bruder[1]. War es mein Vetter, Bruder, ja mein Sohn, es ging ihm so: sein Haupt wird morgen fallen“), dem strengen Recht der Satzung stellen die liebenden Frauen das Recht der Gnade entgegen.

„Angelo: Er ward verurteilt 's ist zu spät.
Isabella: Zu spät? O nein doch! mein gesprochnes Wort,
Ich kann es widerrufen! Seid gewiß,
Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschall Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halt mit solchem Glanz
Als Gnade thut“ . . .
„O ja, Ich denk Ihr könntet ihm verzeihn,
Und weder Gott noch Menschen zürnten euch.“
M. f. M. II, 2.

„Kurfürst: . . . darf ich den Spruch,
Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken — ?
Was würde doch davon die Folge sein?“
Natalie: O Herr, was sorgst du doch? das Vaterland
Das wird um diese Regung deiner Gnade
Nicht gleich zerschellt in Trümmern untergehn.
Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.“ P. v. H. IV, 1.

Beide Frauen fühlen bei dem Flehen um das Leben des Geliebten sich selbst hinein in die Empfindung, mit der sie für sich das Nahen des Todes empfinden würden.

Isabella: . . . wär' über mich der Tod verhängt, . . . ich . . zög mich aus zum Tode, wie zum Schlaf . . .“

Natalie: . . . so fassungslos . . . träfe mich der Tod . . . nicht an.“

Beide Frauen kommen mit der Botschaft von einer Möglichkeit der Lebensrettung zu den Verurteilten in ihr Gefängnis.

---

sie die Worte findet „Wo nimmst du das nur her?“ (II, 2), das Staunen des Prinzen von Homburg „O Gott, hört' ich auch recht? Du für mich sprechen? — Wo ruhte denn der Köcher dir, der Rede Bis heute, liebes Kind, daß du willst wagen, den Herrn in solcher Sache anzugehn?“ (III, 5).

[1] Dazu aus andern Szenen von „Maß für Maß“: „Der Spruch, durch dessen schweren Inhalt Claudios Leben verwirkt ist“. (I, 5) „Dem Gesetz verfallen“ (II,1).

Beide Frauen haben bei ihrem Gnadenflehen die Schuld der geliebten Schuldigen leichter darzustellen versucht als sie selbst sie sehen. Isabella nimmt nach kirchenstrenger Auffassung der Zeit die ungesetzliche Verbindung als eine Totsünde, für die sie, wenn sie selbst sie beginge „auf ewig sterben sollte", und Angelo kann ihr sagen „Noch eben schien das Recht euch ein Tyrann[1], Und eures Bruders Fehltritt dünkt euch mehr Ein Scherz als ein Verbrechen." — Natalie spricht dem Kurfürsten von diesem „Fehltritt, blond mit blauen Augen, den, eh' er noch gestammelt hat: ich bitte! Verzeihung schon vom Boden heben sollte." Aber im Augenblick vorher hat sie dem Prinzen ihre wahre Auffassung gezeigt. „Doch wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch Nicht ändern kann, nicht kann[2]: wohlan! so wirst du dich tapfer ihm, der Tapfre, unterwerfen: Und der im Leben tausendmal gesiegt, Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen."

In der Szene im Kerker dann, mit der Begnadigungsmöglichkeit in den Händen, scheint das Verhalten der beiden Frauen verschiedener als es in Wirklichkeit ist. Auch die Möglichkeit der Begnadigung scheint nur im Äußern unvergleichbar; tatsächlich hatte in seiner Todesangst vorher der Prinz von Homburg zum Erkauf seines Lebens durch die Preisgabe der Geliebten sich bereit erklärt „Verschenken kann sie sich, und wenn's Karl Gustav, der Schweden König ist, so lob ich sie," wie jetzt in seiner Todesangst Claudio „O liebste Schwester, laß mich leben! Was du auch thust, den Bruder dir zu retten, Natur tilgt diese Sünde so hinweg, daß sie zur Tugend wird" — so daß damit ein Teil der scheinbaren Unvergleichbarkeit der Begnadigungsmöglichkeit auch äußerlich vergleichbar wird. Innerlich aber handelt es sich um sehr Vergleichbares, um eben dies, was Isabella ausdrückt „Von solcher Art, daß, wenn du eingewilligt, du schältest ab die Ehre deinem Stamm Und bliebest nackt" (III, 1) und was im Prinzen von Homburg zu der Erkenntnis des Prinzen führt „Pah! — eines Schuftes Fassung, keines Prinzen" — „ein Unwürd'ger." Auch kann in der letzten Wahrheit ihrer Seele im letzten Stolz ihrer Liebe Natalie kaum mehr als Isabella wünschen, daß der Schuldige den ihm frei gegebenen Weg zur Gnade geht. Sie „erblaßt", da der Prinz den Brief des Kurfürsten laut vorliest, — sie versteht ihn vor dem Prinzen; sie weiß auch, da er ihn nochmal liest und nun erfaßt „O Gott der Welt! jetzt ist's um ihn geschehn!" Und wenn Isabella auf Claudios tapferes Wort „Nein, muß

[1] Der Kurfürst in der entsprechenden Szene „wär ich ein Tyrann". Die wundervolle Haltung des Kleistschen „Kurfürsten" mag einmal von der Haltung von Shakespears „Herzog" und „Angelo" aus gesehen werden, wie vollkommen hier Gesetzlichkeit und Menschlichkeit sich darstellt.

[2] Es gehört zu den seltsamen literarhistorischen Vorurteilen, daß Natalie immer wieder dargestellt wird, als könne sie, ganz liebevoll nur auf den Einzelnen eingestellt, die Schuld am Ganzen nicht erfassen. Vgl. dazu auch in der Unterredung Natalies mit dem Kurfürsten „Ach dieser Jüngling!" bis „Ach was ist Menschengröße, Menschenruhm!" V. 1145—1174.

ich sterben, Grüß ich die Finsternis als meine Braut, Und drücke sie ans Herz!“ mit liebevollem Entzücken antwortet „das sprach mein Bruder: Das war wie eine Stimme aus meines Vaters Grab“ so antwortet Natalie, da der Prinz von Homburg den Tod statt des ehrverletzenden Loskaufes wählt, „Nimm diesen Kuß! — Und bohrten gleich zwölf Kugeln dich jetzt in Staub, nicht halten könnt ich mich, Und jauchzt' und weint' und spräche: du gefällst mir.“

Die Todesfurcht[1] des Geliebten aber findet Natalie nicht weniger unwürdig als Isabella die Todesangst des Bruders und auch sie fordert, wenn es nicht anders sein kann, den seinem Heldentum sonst selbstverständlichen Mut zum Tode „hast du Mut zum Tod? — des Todes Schmerz liegt in der Vorstellung (Isabella in M. f. M. III, 1) „schau noch einmal ruhig das Grab dir an, das dir geöffnet ward! Es ist nicht finsterer und um nichts breiter, Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt!“ (Natalie in P. v. H. III, 5).

Im „Maß für Maß“ wird wie im „Prinz von Homburg“ dem Gesetz sein Recht so weit, daß die Erkenntnis der Schuld in der Seele des Schuldigen erwächst und die Bereitschaft, den Tod des Gesetzes zu leiden, sich dartut. Maß für Maß: „Er bekennt, sein Richter habe ihn nicht mit zu strengem Maß gemessen; vielmehr demütigt er sich mit großer Ergebung vor dem Ausspruch der Gerechtigkeit: und jetzt ist er gefaßt zu sterben.“ Prinz von Homburg: „Laß meinem Herzen, das versöhnt und heiter sich deinem Rechtsspruch unterwirft.“ „Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden.“ Das Spiel der Gnade[2] und alle Verheißungen des Lebens enden hier wie dort das Geschehnis.

Es ist trotzdem ein anderes „Gesetz“ und es ist eine andere „Gnade.“ Der deutsche Idealismus liegt dazwischen — Kant und Fichte. Bei Shakespeare ist das Gesetz das schlummernde, doch trotzdem geltende Rechtsgesetz, dessen Härte der Fürst selbst sich scheut, mit seiner Person zu decken. Bei Kleist ist das Gesetz die immer gültige Gesetzlichkeit, in der jede Person vernichtet ist. Und das gerade macht die Würde des Fürsten aus, daß in ihm die Idee seines Amtes nicht Raum läßt für persönliche Empfindungen von Rücksichtnahme und Scheu[3]. Shakespeares Fürst tut wahrhaft,

[1] Die weitgehende Übereinstimmung im Ausdruck dieser Todesfurcht hat die Kleist-Literatur bereits festgestellt, ohne irgendwie darüber hinaus Zusammenhänge zu sehen.

[2] Vgl. zu Shakespeares „So steht's im Himmel fest, doch nicht auf Erden“ (Isabella II, 4) und „Ich fühle Neigung, Allen zu verzeihn“ (Herzog V, 1) Kleists Lebensanschauung etwa aus der „Penthesilea“: die Welt noch die gebrechliche, Auf die nur fern die Götter niederschauen“ und „Marquise von O.“ . . . um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen verziehen sei“.

[3] Es wird an anderer Stelle auf Übereinstimmungen mit *Fichtes* „Über das Wesen des Gelehrten“ und *Fichtes* „Anweisung zum seligen Leben“ hinzuweisen sein.

was das irrige Gefühl des Prinzen von Homburg von Kleists Fürsten fälschlich glaubt „er sammelt diese Nacht von Wolken Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir durch ihren Dunstkreis strahlend aufzugehn. Und diese Lust, fürwahr, kann ich ihm gönnen.“ (P. v. H. III, 1) und er spricht es auch aus „'s ist Isabellas Ruf: sie kommt, zu hören, Ob ihrem Bruder Gnade sei gewährt! Doch bleib ihr seine Rettung noch verhehlt, daß aus Verzweiflung Himmelstrost ihr werde, Wenn sie's am mind'sten hofft.“ (M. f. M. IV, 3). Nur bei Shakespeare ist es Vergehen und Begnadigung. Bei Kleist ist es Schuld und Selbsterlösung: Es bleibt für Kleist kein Schatten einer „Willkür“, die immer noch in Gnade liegt. Man verkennt das Wesen der Kleistschen Dichtung—man verkennt das Wesen Kleists, wenn man bei ihm das Problem in solcher Weise zwischen Vergehen und Gnade gespannt sieht. Das tiefe Mißverstehen liegt darin, solcherart zu glauben, daß Kleists Blick auf das Leben eingestellt gewesen sei, so daß er das Leben als „Gnade“ hätte schenken können. Aber Kleists Blick, war — vom Anfang seiner Bewußtheit an und durch zu verfolgen durch alle seine persönlichen und dichterischen Äußerungen — eingestellt auf den Tod[1]. Diesen inneren Sinn der Handlung des Prinzen von Homburg ganz eindeutig zu machen, mag gerade der Vergleich mit Shakespeares Drama dienen.

Shakespeares Drama geht (trotz der darüber schwebenden Melancholie der Lebensbetrachtung) auf das Leben. Hier ist die Todesfurcht Schwäche der Kreatur. Es ist die Eigenart von Kleists Genialität, die Todesfurcht (in ihrer Äußerungsweise Maß für Maß entlehnt) zur Mitte seiner Dichtung zu machen. Denn Kleists Drama geht auf den Tod. Hier ist die Todesfurcht Symptom der schwersten Selbstverschuldung, und in der Überwindung der Todesfurcht schon drückt sich die sühnende Selbstvollendung aus; gesteigert bis zur Seligkeit der Überwindung jeder irdischen Schwere (der Monolog des Prinzen V, 10). Die „Gnade“ des Fürsten aber, die dann folgt ist nur ein vollkommen schönes Zurückholen noch einmal zu der Erde, die der selig und d. h. ganz leicht, ganz Schwerelos gewordene Geist von sich aus nicht mehr hätte berühren können[2].

Bei Shakespeare geschieht es, daß im Verlauf der Dichtung allen bedeutungsvoll Mitspielenden ein bis dahin unbekannt gebliebenes Inneres ihrer Seele offenbar wird, und für die bisher mehr

---

[1] In meinem Aufsatz „Penthesilea“ in der Frankfurter Zeitung vom 25. November 1911 habe ich diese Grundeinstellung Kleists und das hinstürmenden Penthesileas (wie Michael Kohlhaas) das Einladen zum Tode zur Grundlage der Darstellung gemacht.

[2] Vgl. Penthesilea: „Ich bin so selig, Schwester. Überselig! Ganz reif zum Tod, o Diana, fühl ich mich!“, dazu Kleists Brief vom 9. November 1811 an Marie v. Kleist „. . . meine Seele . . . zum Tode ganz reif geworden ist“. Vgl. auch mit dem Monolog des Prinzen Kleists eigenen Unsterblichkeitsgesang, da er selbst sich als „fröhlicher Luftschiffer“ über die Erde erhebt und scheidend hinabblickt.

Weltabgewandten: Angelo, Isabella, und auch den Herzog wird es ein Offenbarwerden von der schönen Fülle der Welt. Bei Kleist reißt nur für einen Einzigen das Erlebnis die letzten Tiefen eigenen Wesens auf und tut ihm kund, was er noch nicht ist und doch ist und doch werden soll nach eigenem inneren Gesetze. Der Entwicklungsweg des Prinzen von Homburg ist Weg und Sinn des Dramas. Er führt den Prinzen von dem Zustande des Somnambulismus und das heißt der Unbewußtheit, der nur nachtwandlerischen Sicherheit, der unfreien Naturgebundenheit[1], durch die Verwirrung seiner Bewußtwerdung hin zur Höhe der Freiheit, des vollendeten Selbstbewußtseins. Er führt ihn den Weg, den Kleist im „Marionettentheater“ als den Entwicklungsweg des Menschen von der „Marionette“ hin zu „Gott“ gezeigt hat[2]. Hier, im wahren Gehalt der Dichtung schwindet jeder Schatten einer Beeinflussung durch Shakespeare. Hier geht der Weg vom „verlorenen Paradies“, dessen Tor geschlossen und verriegelt — so fällt vor dem Prinzen von Homburg, da sein Menschwerdungsweg beginnt das Tor des Schlosses rasselnd zu, und erst — „nachdem er gleichsam durch ein Unendliches gegangen ... die Reise um die Welt gemacht ...“ findet er — wie es im Marionettentheater verheißen — „das Paradies von hinten wieder offen.“ Und von der Rampe, die sich, da er sie in Traumbefangenheit betreten wollte „endlos, bis an das Thor des Himmels dehnte“ und ihm den Eintritt verwies, steigt jetzt alles Geliebte, Gewünschte zu seinem Empfang hernieder. Er hat den Punkt wieder erreicht, wo nach dem Marionettentheater „das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt ... Der Punkt wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander greifen.“ — In diesem Ring,

---

[1] Die Sinnenbefangenheit dieser Stufe ist charakterisiert durch die Kleists eigener Vorstellungsweise geradezu entgegengesetzte Auffassung des Prinzen „... und schade, daß das Auge modert, das diese Herrlichkeit erblicken soll“. Entscheidend für die Gegensätzlichkeit im Sinne des Marionetten-Theaters: „Das Leben ... eine Reise ... freilich! Von zwei Spannen diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.“ (P. v. H., IV, 3.) Dagegen: „... wir müssen die Reise um die Welt machen“. (M. Th.) Und entsprechend des Abschlusses in der irdischen Entwicklung des Prinzen (nach dem ihm „auf Erden nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig bleibt“), der ihm die Gewißheit von dem Aufschwung jenseits der Erde, die Sicherheit: nicht „drunter“ sondern drüber gibt: „Es wachsen Flügeln mir an beiden Schultern ... So geht mir dämmernd alles Leben unter“. (V, 10.)

[2] Sinn und Bedeutung des „Marionettentheaters“ habe ich zum erstenmal aufgewiesen „Heinrich von Kleist, das Problem seines Lebens und seiner Dichtung“, Heidelberg 1908. Dann in der erweiterten Fassung „Heinrich von Kleist Darstellung des Problems“, Heidelberg 1911). Diese Auffassung ist inzwischen mehrfach, zum Teil unter Umgehung der Terminologie aus dem „Marionettentheater“ übernommen worden. Am Entschiedensten zu eigen macht sie sich und gerade für den „Prinzen von Homburg“ unter ausdrucksvoller Beibehaltung der Marionettentheater-Terminologe Emil Ermatinger „Das dichterische Kunstwerk“, Leipzig, Berlin 1921.

mit dem Kleist seinen „Prinzen von Homburg“ umschließt, erschließt sich, — jenseits aller Forderung ästhetischen Rundung „das Marionettentheater“, im Jahre der Dichtung selbst veröffentlicht, gibt die Sicherheit der Deutung[1] — die Tiefe von Kleists metaphysischer Wesenheit.

Vielleicht empfindet man die vollendete Eigenart von Kleists „Prinz von Homburg“ nie stärker, als nachdem man die Übereinstimmungen mit Shakespeares „Maß für Maß“ erkannt hat und dann, die vollkommene Unvergleichbarkeit der beiden Dichtungen in ihrer Tiefe sehend und fühlend, etwas von den Umwandlungsgesetzen der schöpferischen Phantasie erfaßt, die das Übernommene geheimnisvoll in Eigenes wandelt, und zuletzt etwas vom Geheimnis der Form erahnt, die wahrhaft unbeeinflußbar, das Geheimnis der dichterischen Seele selber ist.

23.

Zur Frage der Schilderungen weiblicher Schönheit im spanischen Renaissanceroman.

Von Dr. **Helmut Hatzfeld,** Privatdozent der romanischen Philologie an der Universität **Frankfurt a. M.**

Wenn die sinnenfreudige und schönheitstrunkene italienische Renaissance in der genießerischen Aufzählung der Reize der Alcina durch Ariost (Orlando furioso VII, 11ff.) der Schilderung weiblicher Schönheit ihre klassischste Form verliehen hat[2], so dürfte die spanische auf diesem Gebiete ihr Ideal in der Schilderung der Schönheit Dorotheas durch Cervantes (Don Quijote I, 28) erreicht haben. Die Stelle ist bekannt und berühmt: Der Pfarrer und der Barbier, auf der Suche nach Don Quijote in der Sierra Morena, kommen an einen Bach und sehen dort einen vermeintlichen Bauernjungen in männ-

---

[1] Über die Übereinstimmungen des „Prinz von Homburg“ mit dem „Marionetten-Theater“ werde ich noch in anderen Zusammenhange zu sprechen haben und dort die hier nur angedeuteten Linien genau und im einzelnen nachzeichnen. Auch „des Paradieses Thore“ in Penthesilea aufzeigen und ihre Bedeutung im Sinne des „M.-Th.“. Es wird dann dort auch nachzuweisen sein, daß gerade die im Prinzen von Homburg festgelegten Momente der Marionetten-Theater-Auffassung schon in der „Familie Schroffenstein“ und auch schon im Erstentwurf der„ Familie Thierrez“ sich angelegt finden und so der von mir als Symbol für Kleists Gesamtschaffen aufgefaßte Aufsatz, auch philologisch nachweisbar, Anfang und Ende seines Schaffens umgreift. Zugleich wird im Nachweis des Zusammenhanges mit Kants „Naturgeschichte des Himmels“, Fichtes „Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters“ und G. H. Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ (die Vorlesungen Schuberts, die Kleist gehört hat), der philosophische Beweis vom metaphysischen Sinn des „Marionetten-Theaters“ zu geben sein.

[2] Vgl. zur Fragestellung: O. Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 39ff. im „Handbuch der Literaturwissenschaft“.

licher Kleidung seine Füße baden. Sie beobachten ihn unbemerkt, hinter einem Felsen. Der Bauernjunge, der sich unbeobachtet wähnt, trocknet sich gemächlich ab, dreht seinen Kopf, läßt sein hübsches Antlitz sehen und wird, als er die Mütze abnimmt und sein schönes langes Haar sichtbar wird, als Mädchen erkannt:

„El mozo se quitó la montera, y sacudiendo la cabeza a una y otra parte se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia; con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto . . . Los luengos y rubios cabellos no solo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos[1], que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía; tales y tantos eran. En esto les sirvío de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve: todo lo cual en más admiracíon y en más deseo de saber quién era, ponía á los tres[2] que la miraban. Por esto determinaron de mostrarse, y al movimiento que hicieron de ponerse en pie, la hermosa moza alzó la cabeza, y apartándose los cabellos de delante de los ojos con entrambas manos, miró los que el ruido hacían; y apenas los hubo visto cuando se levantó en pie, y sin aguardar a calzarse ni a recoger los cabellos asió con mucha presteza un bulto como de ropa que junto a sí tenía y quiso ponerse en huida llena de turbación y sobresalto."

Das ist die Schilderung weiblicher Schönheit durch einen Dichter, der sich der neuentdeckten Körperschönheit der Renaissance bewußt ist und nun versucht als spanischer Katholik, ihr unter Ausschaltung der Sinnlichkeit in reiner ästhetischer Freude beizukommen. Er erkennt, daß die weibliche Schönheit durch eine Gewandschilderung nicht darzustellen ist, die Darstellung einer Badeszene[3], wie sie etwa Tasso (Gerusalemme IV, 32) gibt, erscheint ihm anstößig. Und doch sucht er nach einer brauchbaren und anmutigen Situation um weibliche Grazie ins rechte Licht zu rücken. So zeichnet er das als Knaben verkleidete Mädchen am Bache, das nur seine kristallhellen Füße, seine schneeweißen Hände, sein schönes Gesicht und sein langes blondes Haar sehen läßt. Die Unbefangenheit der anmutigen Bewegungen verleiht der sich unbeobachtet Wähnenden eine überzeugende Grazie, die Verschämtheit der Entdeckten zarte Weiblichkeit. Ungezwungenheit der Situation, Dynamik und seelische Vertiefung der Darstellung, Andeutung der Wirkungsweise auf die Zuschauer in Verbindung mit ruhiger sprachlicher Schönheit schaffen so in der Tat einen vollen-

[1] Die männliche Kleidung wird als illusionsstörend vollständig verdeckt.
[2] Der dritte ist Cardenio, der Begleiter von Pfarrer und Barbier.
[3] Daß ihm eine solche vorschwebt, ist sehr wahrscheinlich. Sie wird eben auf das Baden der Füße reduziert.

deten Gesamteindruck weiblicher Schönheit, der im Leser reinste Lust erregt und grobe Wollust ausschließt.

Wenn die Anzeichen nicht trügen, hat der ganze spanische Renaissanceroman und auch Cervantes selbst an anderen Stellen, vor allem in den Novelas Ejemplares, nach ähnlichen Wirkungen gestrebt, ohne jedoch so wirksame stilistische Mittel zur Schilderung weiblicher Schönheit je wieder anwenden zu können, wie sie gerade die obige glückliche und genial erfundene Situation ermöglichte.

Schön möchte schon der Verfasser des Amadisromanes die Oriana schildern. Aber es fehlen ihm so gänzlich die Mittel dazu, daß er sich mit einer umständlichen Konstatierung ihrer Schönheit begnügt, deren emphatische Unterstreichung lediglich in den Worten liegt und jede Anschaulichkeit versagt: „Oriana . . . ., la más hermosa criatura que nunca se vió, tanto que esta fué la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna hubo que igual le fuese“ (Amadís I, 5). Auch Cervantes hat noch versucht diesem Mittel der Konstatierung weiblicher Schönheit wirkungsvolle Seiten abzugewinnen. Er kommt nicht viel weiter, wenn er in seiner Novelle „La ilustre fregona“ von Costanza, der Heldin, sagt „que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y en alabar la sin par hermosura de Costanza“. Ebensowenig fördert er die Wirkung einer bloßen Konstatierung, wenn er im Amante Liberal die Leonisa eine doncella nennt „por quien decían todas las curiosas lenguas y afirmaban los mas raros entendimientos, que era la de más perfecta hermosura, que turo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir,“ trotzdem er auch hier durch die Betonung der hervorragendsten Beurteiler von Schönheit und durch den Hinweis auf ein für alle Zeiten gültiges Schönheitsideal den unbedingten Eindruck der Schönheit zu erzielen sucht.

Nicht geschickter als die bloßen Konstatierungen der Schönheit sind die Gewandschilderungen, die in stereotyper Weise Kleid, Schmuck und Haar beschreiben und einen schwächlichen Eindruck oder gar keinen von der Schönheit geben, die sie vorführen wollen. Auch hier ist der Amadís fast schon so weit wie Cervantes. Als Oriana von ihrem Schloßfenster aus zum ersten Male mit Amadís spricht, wird sie folgendermaßen geschildert: „Ella estaba vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espesas, y estaba en cabellos que los tenía muy hermosos a maravilla y no los cubría sino con una guirnalda muy rica“ (Amadis I, 15). Diese Art von Gewandschilderung dringt in fast alle Ritter- und Schäferromane ein und trägt keinen Keim zur Entwicklung, sondern nur einen solchen zur Entartung in sich. Die aufgelösten Haare mit dem Zusatz „no los cubría sino con una guirnalda“ oder „sin otra cosa sobre ellos sino una rica guirnalda“ u. dgl. betonen das Négligémäßige, das die Ritterromane gerne bei ihren nächtlichen lüsternen

Liebesszenen verwenden. Und man begreift unschwer, daß eine spätere Novellistin mit pornographischem Geschmack[1], wie Maria de Zayas, sich eine Schönheitswirkung von einer ausführlichen Négligébeschreibung erwartet. So schildert sie in ihrer Novelle „El Prevenido engañado" die Doña Beatriz, die sich nächtlicherweile zu einem Stelldichein schleicht: „Traía la dama sobre la camisa un faldellín de vuelta de tabí encarnado, cuya plata y guarnición parecían estrellas, sin traer sobre sí otra cosa más que un rebocillo del mismo tabí, forrado en felpa azul, puesto tan al desgaire, que dejaba ver en la blancura de la camisa los bordados de hilo de pita . . . . . En su garganta dos hilos de gruesas perlas conformes a las que llevaba en sus hermosas muñecas, cuya blancura se veía sin embarazo, por ser la manga de la camisa suelta."

Vor solcher Entartung sich hütend, die gewissermaßen auf illegale Weise über das Gewand zum Körperlichen vorzudringen strebte, sind die bedeutendsten Romanciers der spanischen Renaissance, es immer und immer wieder mit einer ebenso ausführlichen als wirkungslosen Gewandschilderung versuchend, schließlich beim Geständnis der Unfähigkeit einer wirklichen Schönheitsschilderung gelandet. So erzählt Felismena im 2. Buche der Diana des Montemayor von schönen Frauen, die sie gesehen hat: „Ví muchas damas tan hermosas, que ni yo sabría ahora encarecello, ni entonces supe más que espantarme de su gran hermosura." Als Cervantes in seinem Schäferroman zum ersten Male Galatea hinter ihren Schafen auftauchen läßt, da weiß er von dem Liebreiz der Schäferin lediglich zu sagen: „Galatea, cuya hermosura era tanta, que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla." Den ganz hilflosen Schilderungsversuch mit dem Eingeständnis der Unfähigkeit zugleich liefert Mateo Alemán, als er die Schönheit des Mädchens kennzeichnen will, das Guzmán de Alfarache veranlaßt, sein Theologiestudium aufzugeben und zum zweiten Male zu heiraten (II. Teil, 3. Buch, Kap. 4): „Todo era gracia y juntas las gracias todas eran pocas para con la suya. Toda ella era una caja de donaires; en cuanto hermosa no sé como más encarecer su belleza que callando." Selbst im Don Quijote sagt Cervantes noch von der schönen Zoraïda (Don Quijote I, 41): „Mostróse a todos tan hermosa y ricamente vestida, que no lo acierto encarecer."

Freilich blieb an Stelle einer Schönheitsbeschreibung auch die Möglichkeit eines anschaulichen Vergleiches übrig. Diesen Weg betrat Alemán mit gänzlichem Mißerfolg, indem er die abgebrauchtesten Vergleiche hernahm um weiblicher Schönheit gerecht zu werden, wie „hermosa como la misma Venus" (Guzmán II. Teil, 1. Buch, c. 5) oder „hermosa como un ángel" (II, 3. 1). Pérez de

[1] Siehe Máinez, Cervantes y su época, p. 552.

Hita hat künstlerischeres Empfinden, wenn er solche Schönheitsvergleiche persönlich ausführt, wie z. B., wenn er in den Guerras Civiles de Granada (I, 10) die schöne Lindaraja bezeichnet als „dama Abencerraje, cuya hermosura pudiera competir con la de las tres diosas de la discordia de la manzana, y sin duda que Paris sentenciara en su favor." Noch persönlicher und eindrucksvoller wird der Vergleich, wenn er sich nicht auf mythologische Schönheiten sondern auf Personen bezieht, die aus der Geschichte, die erzählt wird, selbst als schön bekannt sind. So sagt einmal Montemayor (Diana III): „Vieron una pastora durmiendo, cuya hermosura no menos admiración les puso, que si la hermosa Diana vieran delante de sus ojos." Cervantes gebraucht einmal dasselbe Mittel, wenn er zu Anfang der „Ilustre Fregona" Costanza charakterisiert als „la más hermosa fregona que se sabe: Marinilla la de la venta Tejada es asco en su comparación."

Die Einstellung des Vergleiches auf Einzelheiten und die sich daraus ergebende neuerliche Aufzählung (keineswegs Beschreibung) in Form von dem poetischen Stile eigentümlichen Metaphern wurde für den spanischen Renaissanceprosastil so katastrophal, daß es dafür gute Beispiele schlechterdings nicht gibt. Die guten Autoren verfehlen aber auch nicht die Schönheitsmetaphern zu parodieren und zu ironisieren. Cervantes läßt in seiner Novelle El Amante Liberal den Ricaredo von der Geliebten sagen: „Una, por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y, que eran sus ojos dos resplandecientes Soles, y sus mejillas purpureas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro." Mateo Alemán spottet über diese Art der Metaphern anläßlich seines satirischen Exkurses gegen die Frau (Guzmán II, 3. 3): „Allí la pintan más linda que Venus, no dejando cajeta ni balija de donde para ella no sacan los alabastros, carmines, turquesas, perlas, nieves, jazmines, rosas, hasta desenclavar del cielo el sol y la luna pintándola con estrellas y haciendole de su arco cejas." An der Gefahr der unoriginellen poetischen Metapher zur Verdeutlichung ist kaum ein Prosaist jener Zeit vorbeigekommen. Selbst Pérez de Hita (z. B. Schönheit der Haja, Guerras Civiles I, 12) und Cervantes (z. B. Isabella am englischen Hof in der Novelle La Española inglesa) sind hier ganz gehörig gestrauchelt.

Cervantes hat aber auch wieder den Weg gefunden, den Vergleich in die Aufgabe einzubeziehen, die Schönheit an der Wirkung klarzumachen, die sie ausübt. Wer hätte nicht von Preciosa den Eindruck und zwar den überzeugenden Eindruck eines überaus schönen Mädchens, wenn von ihr (La Gitanilla) erzählt wird: „Apenas hubieron entrado las gitanas, cuando entre las demás resplandeció Preciosa como la luz de una antorcha entre otras luces menores; y así corrieron todas a ella: unas la abrazaban, otras la miraban,

estas la bendecían, aquellas la alababan.“ Ohne die Zuhilfenahme eines Vergleiches bleibt die bloße Andeutung der Wirkung etwas schwach, wie in der Diana des Montemayor zu sehen ist, wo (II. Buch) von der Schönheit Felismenas, die bei der Belästigung der Schäferinnen und Nymphen durch einige Satyrn plötzlich aus dem Waldesdickicht heraustritt und die Unholde mit Pfeilschüssen vertreibt, gesagt wird: „Una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados.“ Auch Cervantes hat diese einfache Angabe der Wirkung im Schäferstil nachgeahmt und zwar nicht nur in der Galatea; als im Don Quijote (I, 14) bei der Bestattung des Crisóstomo vor den Blicken der versammelten Edelleute und Hirten plötzlich die spröde Marcela erscheint, da heißt es: „pareció la pastora Marcela tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto.“ Diese allgemeinen Wirkungsfeststellungen, die gezwungen und nicht selbstverständlich sind, werden natürlich weit übertroffen durch die spontanen, die eine ganz persönliche Note haben. Als Calisto (Celestina I) von der Schönheit der zum ersten Male gesehenen Melibea überwältigt, sie zu besitzen wünscht mit den Worten: „Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad,“ da glaubt man an Melibeas Schönheit. Ähnlich ist es mit dem lieblichen und originellen Bericht, den in der bekannten Maurennovelle des Villegas Abindarráez von der Schönheit der Jarifa gibt. Er erzählt, wie er ihr einst an einer Quelle seine Liebe gestand, dabei die Augen senkte und nun das Bild ihrer Schönheit, ihr Spiegelbild, in der Quelle sah, dessen Herrlichkeit seine Liebe noch steigerte: „A mí (dije yo) sola vuestra hermosura me obliga a quereros . . . . .; y con esto abajando mis ojos de empacho de lo que dije, víla en las aguas de la fuente . . . . . y la vía verdadera transladada en mis entrañas. Decía yo entonces entre mí: Si me ahogasen ahora en esta fuente, a do veo a mi señora, cuanto más desculpado moriría yo que Narciso.“ Als bei Cervantes Ricaredo, der „Amante liberal“, seine schöne Leonisa in das Zelt des Bajá treten sieht, da erinnert er sich an eine Geschichte die von einem Mädchen erzählt wird, bei dessen Anblick zwei Dichter begeistert seine Schönheit zu preisen begannen und der eine Dichter mühelos das von dem anderen begonnene Gedicht fortsetzte; in einen solchen poetischen Rausch hatte ihn die Schönheit des Mädchens versetzt.

Alle diese Arten der Hervorhebung weiblicher Schönheit: die bloße Konstatierung, das Geständnis der Unfähigkeit der Schilderung, der Vergleich und die Andeutung der Wirkung vermitteln indes durchweg nur einen allgemeinen Eindruck, keine präzise Vorstellung

von der schönen Gestalt. Die erdrückend zahlreichen Gewandschilderungen indes, auch bei den Dichtern, die zu den allgemeinen Schilderungsmitteln indirekter Art greifen, beweisen, daß jene spanischen Romanciers nicht etwa aus einem instinktiven Gefühl heraus für „die Grenzen der Poesie und Malerei" auf eine Darstellung des Körpers selbst verzichteten. Sie fanden vielmehr offenbar nicht den Weg dazu, weil ihnen tatsächlich die Unbefangenheit Ariosts, die heidnische Freude am Fleisch, fehlte. Aber es ist interessant, zu sehen, wie trotz der gerade in Spanien so stark ausgeprägten asketisch-mittelalterlichen Einstellung, nach dem neuen Renaissanceideal des schönen Weibes getastet wird und zwar innerhalb des idealistischen, nicht des realistischen Romans. Es ist eine verzweifelte Ausdrucksweise, wenn Cervantes von der Schönheit Galateas (I. Buch) sprechend bemerkt: „Galatea, en quien se vieron juntas las tres Gracias, a quien los antiguos griegos pintaban desnudas, por mostrar, entre otros efectos, que eran señoras de la belleza." Die Aufgabe war also in der Tat erkannt, die ideale Schönheit des weiblichen Körpers und seine Grazie zu zeigen, nicht mehr stereotype Schilderungen von Augen und Haaren oder vom Gewande zu geben, aber auch nicht in unkünstlerische Sinnlichkeit zu verfallen. Montemayor dürfte diese Aufgabe schon vor Cervantes erfaßt haben. Als er im dritten Buche seiner Diana die Anmut der schlafenden Schäferin Belisa hervorheben will, schildert er sie also: „Tenía los cabellos que más rubios que el sol parecían sueltos y sin orden algunda. Mas nunca orden tanto adornó hermosura, como la desorden que ellos tenían, y con el descuido del sueño, el blanco pie descalzo, fuera de la saya se la parecía, mas no tanto que a los ojos pareciese deshonesto." Der letztere Zusatz beweist, daß es ihm um reine Anmutswirkung zu tun ist. Die Schilderung wird gerechtfertigt durch die ungezwungene Natürlichkeit der Situation. Einen ähnlichen Weg beschreitet Montemayor, wenn er uns Dianas anmutige Gestalt im sechsten Buche zeichnet, wo sie traurig dem Gesang des ungetreuen Geliebten lauscht: „Estaba la pastora Diana con el hermoso rostro sobre la mano, cuya delgada manga, cayéndose un poco, descubría la blancura de un brazo, que a la de la nieve escurecía; tenía los ojos inclinados al suelo, derramando por ellas unas espaciosas lágrimas."

Eine Jägerin nach dem Vorbild der Jagdgöttin der Alten mag dem Jerónimo de Contreras vorgeschwebt haben, als er im ersten Buch seiner Selba de Aventuras eine reife Schönheit, die junge Witwe Porcia festhielt, wie sie von der Jagd zurückkommt, mit Fellen bekleidet, den Köcher über der Schulter, den Bogen in der einen, die Jagdbeute in der anderen Hand. Die schreitende Gestalt mit den Attributen der Jagd wirkt graziös bewegt (eine Diana mit dem Köcher), trotz der Einfachheit des Stils: „Allegó a aquel lugar una

mujer en estremo hermosa, que sería de edad de treinta años: venía vestida de pieles de animales, traía a las espaldas una aljaba de saetas, y en la mano siniestra un arco, y en la otra un pequeño ciervo que ella misma había muerto."

Die schlafende Belisa, deren Haar sich in schöne Verwirrung gebracht und deren weißer Fuß unter dem Gewande hervorschaut, die weinende Diana, die in nachdenklicher Pose ihr betrübtes Antlitz auf den schönen Arm gestützt hat, die anmutig daherschreitende Porcia, die ihre jägerlichen Abzeichen geschmackvoll auf Schulter und Hände verteilt hat, sie nur bilden Etappen renaissancemäßig erfaßter weiblicher Grazie auf dem Wege zur Dorothea des Cervantes. Sannazaros Italien mag bei Montemayor, der richtig erfaßte spätgriechische Roman bei Contreras latenten Anteil an den Gemälden haben. Es wirken aber auch diese Gestalten, Belisa, Diana und Porcia, letzten Endes noch als Nymphen oder Göttinnen in einer romantischen Scheinwelt. Erst Dorothea tritt als natürliches schönes Mädchen aus der heroischen Landschaft in die reale Natur in anmutigerer und natürlicherer Situation als jene drei Gestalten. Die goldene Flut ihres reichen Haares ist noch schöner, ihre kristallenen Füße im Wasser sind noch blendender als Haar und Fuß Belisas, ihre Hände sind schneeiger, ihre Haltung bezaubernder, als Hände und Pose Dianas, ihre schamhaft fliehende Gestalt mit dem Wäschebündel unter dem Arm übertrifft an Reiz um ein Vielfaches die ruhig schreitende Gestalt der Porcia mit der Jagdbeute. Mit Dorothea ist erst ein Ideal erreicht, nach dem lange getastet ward, ist Schönheit mit Leben erfüllt und damit wohl aber auch die Darstellung weiblicher Schönheit innerhalb des spanischen Renaissanceromans am vollendetsten gelöst.

Es ist reizvoll, bei einem ästhetischen Sachverhalt auch eine Deutung zu suchen, so daß hier vielleicht noch eine Bemerkung gemacht werden kann. Wenn es wahr ist, daß es die christlich-asketische Scheu vor dem Nackten war und zwar in dem Augenblick, wo selbst sie sich mit der neuen Renaissancefreude zu verbinden strebte, die im spanischen Roman die in ihrer Schönheit keusch umhüllte Dorothea erschuf, während die Reize der Angelica und Olympia bei Ariost unverhüllt zur Schau stehen; wenn es wahr ist, daß die von der spanischen Renaissance-Malerei bevorzugten büßenden Magdalenen (Ribera) und hl. Agnesen in ihr schützendes Haar gehüllt sich ganz ähnlich zu den enthüllten Gestalten der Grazien und der Venus Raffaels und Tizians verhalten, dann haben wir mit unserer Betrachtung vielleicht auch wieder einen Anhaltspunkt zur Umreißung des umstrittenen spanischen Renaissancebegriffes bekommen. Von der Seite des Humanismus ausgehend haben Gelehrte wie Bonilla, Puyol y Alonso, Pfandl und neuerdings Gigas energisch den Einfluß des Erasmus auf das Denken der spanischen Renaissance betont. Diese erasmistische Geistesrenaissance ist aber nichts anderes als der Versuch einer Verbindung

des Christentums mit aus der Antike gespeistem neuem Geiste[1]. Der Kampf um die Darstellung weiblicher Schönheit im spanischen Renaissanceroman endigt bei dem Renaissancegenie Cervantes in einer ähnlichen Synthese. Wenn sich etwa auch der einzige weibliche Akt der spanischen Renaissancemalerei, die kühne und eigentümliche Rückenansicht der dem Velazquez zugeschriebenen „Venus mit dem Spiegel" so deuten läßt, dann gebührt sicherlich auch der Cervantinischen Dorothea als dem dichterischen Renaissancegemälde weiblicher Schönheit für Spanien symptomatische Bedeutung.

Kleine Beiträge.

Der Zasiusübersetzer Lauterbeck.

Ein Beitrag zur frühneuhochdeutschen Übersetzungstechnik.

Über dem literarischen Deutschland des ausgehenden 13., des beginnenden 14. Jahrhunderts liegt ein Ermüden. Die Ideale der höfischen Kunst, die ein Jahrhundert lang die ritterliche Welt des Abendlandes zu einer großen Kulturgemeinschaft verbunden hatten, waren Namen ohne inneren Klang geworden; es fehlten die großen Persönlichkeiten, die ihnen Leben einhauchten, und die Männer, die sie nun, z. T. sicher nicht ohne innere Begeisterung, auf ihre Fahnen schrieben, konnten doch eben nur einen hundertmal betretenen Weg nachgehen, neue Bahnen zu finden war von ihnen keiner berufen. So wurde, was einst Kunst war, zur Technik; was schon das feine Gefühl eines Rudolf von Ems mit leiser Wehmut bemerkt hatte, wurde stärker und stärker; die farbenfrohe erste Blütenzeit deutscher Dichtung mußte einem schwächlichen Epigonentum weichen. Was von andern Gesellschaftsschichten ausgehend, an die Stelle trat, war, so schön und fein es sich auch gab, doch nicht imstande, breitere Massen zu einen; Mystik und Predigt sind Gärten am Wege, aber die Pforten waren zu schmal, als daß das ganze Volk durch sie hätte eingehen können.

Durch die ganze Zeit geht ein Suchen und Warten, ein Sehnen nach Anregung, die doch nicht von innen herauskommen konnte, weil die innere Kraft fehlte. Diese Sehnsucht hat der Humanismus erfüllt; wie stark sie gewesen sein muß, sehen wir leicht aus der Flut der Übersetzungen, die im 14.—16. Jahrhundert mit fast ängstlicher Hast bemüht waren, die neuen, von außen kommenden Gedanken der breiten Masse zu vermitteln. Man hat oft über diese künstlerisch unproduktive Zeit geseufzt oder sie gar gescholten, und doch birgt sie so viel des Schönen, wenn man nur versteht, sie über die realen Werte, die sie geschaffen hat, hinaus in ihren inneren Vorgängen zu erfassen.

Das römische Recht trat mit Übersetzungen erst verhältnismäßig spät auf den Plan[2]; Jodocus Pflantzmann war es, der 1493 mit seiner Übertragung der libri feudorum den Reigen eröffnete. Das Interesse der Juristen war damals dem Lehenrechte, das, lombardischen Ursprungs, in Deutschland zwar seit dem 13. Jhd. bekannt war, aber doch erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhd.'s die Bedeutung eines subsidiären Rechtes erlangte[3], in bedeutendem Maße zugewandt;

---

[1] Das Motto des Erasmus selbst: „Cum elegantia literarum pietatis christianae sinceritatem copulare"; zit. bei Bonilla, Erasmo en España in der Revue hispanique XVII, p. 381.

[2] Stobbe, Geschichte der deutschen Rechtsquellen. Braunschweig 1860ff. II 165. [3] Stobbe, I 600ff., 654, II 133; Schröder-v. Künßberg, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte[6]. Berlin-Leipzig 1922. S. 758[13].

kaum vierzig Jahre nach Pflantzmann (1530) lieferte Lorenz Weidmann bereits eine erneute Übersetzung, und es ist bezeichnend, daß die in usus feudorum epitome des Ulrich Zasius (1535), durchaus nicht die beste seiner Schriften, unter seinen Werken die häufigsten Auflagen erlebte[1]. Zehnmal wurde sie neu gedruckt, darunter zweimal in deutscher Sprache; Georg Lauterbeck war der Übersetzer (1553 und 1576).

Wer dieser Lauterbeck war, darüber sind uns nur dürftige Notizen erhalten[2]. Aus Bayern gebürtig, bekleidete er seit 1550 als doctor juris die Stelle eines Stadtschreibers in Naumburg; auf dem Titelblatt der Übersetzung von 1553 nennt er sich „Syndicus zur Naumburg". Später wurde er Kanzler der Grafen von Mansfeld, schließlich Kulmbachischer Rat; als solcher starb er 1578. Alle seine Werke sind für den praktischen Gebrauch bestimmt; gelehrte Forschung und wissenschaftliches Interesse scheinen ihm fern gelegen zu haben. Daß er auch sonst als Übersetzer tätig war, bezeugt seine „teutsche Übersetzung der Platonischen Lehre"; sie ist das einzige seiner Werke, das keinen juristischen Charakter trägt. Ein Mann des praktischen Lebens, schrieb er für dieses; von diesem Standpunkt aus machte er sich auch an die Übertragung der epitome.

Es ist bezeichnend, daß er sich Zasius wählte, daß er nicht wie seine Vorgänger auf die libri feudorum zurückgriff. Ulrich Zasius aus Konstanz[3], erst in reiferen Jahren von der juristischen Praxis zum Lehrfach übergetreten, „war der erste Deutsche, der es wagte, sich dem überlieferten Ansehen der Italiener und Franzosen gegenüber, und, wo es ihm recht schien, entgegenzustellen"[4]; fremdes Recht, lautete sein Grundsatz, darf nicht benutzt werden, wo es mit den deutschen mores in Widerspruch steht. Er, der Verfasser des deutschen Freiburger Stadtrechtes, zieht auch in der epitome wiederholt deutsche Wörter zur Erläuterung der lateinischen heran, so, wenn er schreibt: „ex quaestu lusorio vulgo scholder"; „vasallo et haeredibus suis feudalibus vulgo im und seinen lehenserben"; „curia dominicalis vulgariter dingkhof"; „feudum reale vulgo dingklehen"[5] usw. Er wollte in der epitome ein Lehrbuch des Lehnsrechtes, eine Erklärung und praktische Nutzanwendung der lehnrechtlichen Regeln und Gebräuche bieten; nichts anderes beabsichtigte Lauterbeck mit seiner Übersetzung. Gelehrsamkeit oder gar rein ästhetischer Genuß lag allen diesen Übersetzern fern; sie wollten vermitteln, belehren, wollten wirken.

Lauterbeck lebt ganz in den Übersetzungsidealen seiner Zeit. Im Vorwort tut er kund, worauf es ihm bei seiner Arbeit ankommt: er will „aufs kürzste verdeutschen, doch nicht von Wort zu Wort, sondern dasjenige, so zu wissen von nöthen geacht." Mit diesem „Von Wort zu Wort" zitiert er eine Regel, die auf Horaz (de arte poetica 133) und Cicero fußend, durch Petrarkas Vorrede zur Griseldis erneut Geltung gewonnen hatte („nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres" heißt es dort), die durch den damals viel gelesenen Brief des heiligen Hieronymus ad Pammachium (von verbum e verbo, sed sensum experimere de sensu) weiteren Kreisen geläufig und bald zur Formel geworden war,

---

[1] Stintzing, Ulrich Zasius (Basel 1857), S. 350; Neff, Udalricus Zasius (Freiburger Gymnasialprogramm 1890/1); Schröder-v. Künßberg S. 979.

[2] Zedler, Großes Vollständiges Universal-Lexikon XVI (Halle-Leipzig 1737), S. 1208; handschriftliche Naumburger Chronik von Zader (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Gymnasialdirektor Dr. B. Kaiser in Naumburg). Jöcker, Allgemeines Gelehrten-Lexikon II (1750), S. 2321 (wiederholt Zedler).

[3] Vgl. R. Schmidt, Zasius und seine Stellung in der deutschen Rechtswissenschaft (Freiburger Rektoratsrede 1903), S. 41ff.

[4] Stintzing, Zasius 148. Stobbe II 41 nennt ihn ungerecht „ohne Herz und ohne Verstand für das deutsche Recht". Bezeichnend für Zasius' deutsche Gesinnung ist einer seiner Briefe von 1518, s. Stobbe II 12.

[5] Das Wort „dinglehen" ist sonst nicht überliefert; Lauterbeck übernimmt es an der betreffenden Stelle.

mit der sich fast jeder Übersetzer im Vorwort brüstet, angefangen bei Johann von Neumarks Soliloquien und Heinrich von Mügelns Valerius Maximus bis zu Niklas von Wyle, der es an fünf Stellen beteuert, bis zu Albrecht von Eyb (Dramen), Steinhöwel (Aesop), Heimburg[1], Schwarzenberg („Von dem Alter", 1522) und all den kleineren Übersetzern. Was uns bei diesen programmatischen Worten der Vorrede interessiert, ist die energische Betonung der angestrebten Kürze: „aufs kürzste verdeutschen", „dasjenige, so zu wissen von nöthen geacht", Vorsätze, die deutlich genug die Absicht des Werkes verraten: ein lesbares Handbuch auch für Nichtgelehrte zu bieten. Er läßt denn auch ganze Abschnitte aus, die ihm unwesentlich oder vielleicht falsch erscheinen, so gleich im Anfange den Absatz feudum unde dictum, da ihm nichts daran liegen konnte, das lateinische Wort etymologisch zu erklären, so durchgängig Vergleiche mit dem römischen Recht, meist auch Zitate anderer Gelehrten; wo Zasius praktische Beispiele bringt, beschränkt er sich auf die Hauptfälle; wo jener einmal neun Möglichkeiten aufführt, bringt er nur deren sieben. In dieser Freiheit seiner Vorlage gegenüber erinnert er sehr an Steinhöwel[2]; die pedantische Genauigkeit eines Wyle, dem Verkürzungen oder gar Auslassungen unfaßbar sind[3], ist ihm fremd; schon der Zweck seines Unternehmens macht ihm ein solches Vorgehen, das schlecht genug zu dem oft zitierten „nicht von wort zu wort, sondern von sinn zu sinn" stimmt, unmöglich.

Will man die Bedeutung des Wortes eng fassen, so übersetzt Lauterbeck eigentlich gar nicht. Er hält sich lediglich an den Gedankengang der epitome, dies nun freilich in weitgehendstem Maße. Seine Methode erinnert an Albrecht von Eyb, der in der Übersetzung eines seiner eigenen Rechtsgutachten durch mannigfaltige Zusätze und Umschreibungen deutlich die Tendenz zeigt, seinen Stoff dem populären Verständnis näher zu bringen[4]; bei Johann von Neumark[5], Steinhöwel[6] und dem Dekameronübersetzer Arigo[7] bemerkt man ähnliche Züge. So schiebt Lauterbeck seine eigene Meinung da ein, wo er es für nötig erachtet; er berichtet z. B. über den Zug des Appius Clausus mit 5000 Clienten gegen Rom, um zur Entstehungsgeschichte der Lehen einen weiteren Baustein beizubringen, oder er setzt das Wesen der unadligen Lehen, mit denen sich Zasius nicht näher befaßt, eingehend auseinander. Erklärende Zusätze kleinerer Art finden sich häufig, wie er etwa den Satz successio temperari debet mit „mag auch die volge gemessiget vnd nach dem siebenten grade abgeschnitten werden" wiedergibt. Die von Zasius reichlich angeführten Quellen zieht er, wo es ihm gut scheint, zur Darstellung mit heran, exzerpiert sie zuweilen und gibt so auch dem Nichtgelehrten die Möglichkeit, die Ansicht bedeutender Rechtsgelehrter über besonders schwierige Fälle kennenzulernen. Besonders verbreitert er da, wo es das Verständnis erfordert; indem er das einfache ex quaestu lusorio durch „von eyner wechselbank, da offendtlicher wucher ahn getrieben würde" oder das bloße legitimare

---

[1] Vgl. Joachimson, Frühhumanismus in Schwaben (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge V, 1896), S. 81.

[2] F. Kraft, Heinrich Steinhöwels Verdeutschung der Historia Hierosolymitana des Robertus Monachus (Quellen und Forschungen 96, Straßburg 1905), S. 135.

[3] B. Strauß, Der Übersetzer Nicolaus von Wyle (Palästra 118, Berlin 1912), S. 220.

[4] M. Herrmann, Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus (Berlin 1893), S. 263.

[5] F. Wenzlau, Zwei- und Dreigliedrigkeit in der deutschen Prosa des 14. u. 15. Jhd.'s (Hermäa IV, Halle 1906), S. 73ff.

[6] W. Borvitz, Die Übersetzungstechnik Heinrich Steinhöwels (Hermäa XIII, Halle 1914), S. 113ff., 122ff.; Kraft, Steinhöwels Historia Hierosolymitana 135f., wo dieser Zug fälschlich als ein spezifisches Merkmal Steinhöwelscher Übersetzungstechnik bezeichnet wird.

[7] H. Möller, Arigo und seine Dekameroneübersetzung (Diss. Leipzig 1895).

des Zasius mit „kinder ehlichen, welche unehlich geboren seyn“ wiedergibt, gewinnt seine Darstellung an Anschauungskraft und Deutlichkeit. Selbst Änderungen scheut er nicht, wo sie zur Klarheit verhelfen; in einem Beispiele, das Zasius zur Veranschaulichung einer Regel bringt und in dem er die eine Person Valeria, die andere gar nicht benennt, setzt er die Namen Julia und Portia ein und hat wiederum den Vorzug größerer Anschaulichkeit für sich. Schwierige lateinische Konstruktionen gibt er durch kurze, klare Sätze wieder, dagegen verfehlt er nicht, bestehende Gebräuche, wo es sich ergibt, einzuschieben. Wir sehen: allzu ernst ist es ihm mit der verheißenen Kürze nicht, das Schwergewicht jener Worte aus der Vorrede liegt auf dem „verdeutschen dasjenige, so zu wissen von nöthen geacht“; er will verständlich schreiben, danach richtet er seine Art zu übertragen.

Es hängt mit derselben Absicht zusammen, wenn er sich an manchen Stellen wiederum ganz eng an die Vorlage anschließt, wenn er nun wirklich hie und da von Wort zu Wort übersetzt: das sind die sachlich abstrakten Stellen, die Definitionen, Grundregeln, Leitsätze und Fachausdrücke, die er fast wortgetreu eindeutscht, um in diesen Brennpunkten seiner Darstellung nur ja nichts Unklares zu sagen. Dieses Bestreben verführt ihn zuweilen zur Übernahme der lateinischen termini technici, zum Gebrauch von Fremdwörtern, so, wenn er instrumentum durch instrument, feudi fructus durch usufruct wiedergibt. Doch sind das Ausnahmen; in der Mehrzahl der Fälle sucht er ein deutsches Wort einzufügen, das in Bildung wie Bedeutung dem lateinischen völlig entspricht. Die Grammatik hat für solche Wortbildungen den Namen „Übersetzungs- oder Bedeutungslehnwörter“ geprägt[1], und es ist nun interessant zu beobachten, wie Lauterbeck hier teils in schon lange begangenen Bahnen wandelt, teils, unbefriedigt mit dem bisher Gebotenen, nach neuem Ausdruck ringt. Das Bestreben ist hier wie dort das gleiche: er will eine deutsche Arbeit, nicht nur die Übersetzung einer ausländischen bieten, will das fremde Gedankengut, das er seinem Hörerkreise vermittelt, in deutsche Form bringen, um ihm so eher eine leichte Aufnahme zu ermöglichen. Auch das ist ein Zug, der für die gesamte Übersetzungsliteratur jener Jahrhunderte von maßgebender Bedeutung ist; auch Wyle will lieber „guter lands tütsch zierlich gebrauchen“ als „fremder sprachen worte suchen“, bei Albrecht von Eyb[2], Steinhöwel[3], Hutten[4], Schwarzenberg[5], Fischart[6] und Hieronymus Boner[7] bemerkt man gleiches Bemühen. Wenn Lauterbeck z. B. publicus usus mit „gemeyner nutz“ übersetzt, so gebraucht er damit unstreitig ein Übersetzungslehnwort, aber eines, das bereits seit dem Ende des 13. Jhd.'s stehende Formel geworden war; 1287 taucht es zum ersten Male im Wirtenbergischen Urkundenbuch[8] auf, um in rascher Zeit zur ständig gebrauchten Formel zu werden. Deutlicher noch liegen die Verhältnisse bei der Übertragung von in capillo esse durch „in haaren gehen, d. h. noch jungfraw seyn“. Der lateinische Fachausdruck findet sich bereits in der Lex Luitprandi (MGLL. IV 134); seit dem 15. Jhd. wird „in Haaren

[1] Eine genaue Definition des „Bedeutungslehnwortes“ gibt H. Marti, Beiträge zu einem vergleichenden Wörterbuch der deutschen Rechtssprache (Bern 1921), S. 13ff.

[2] Herrmann, Eyb 385, 389.

[3] Borvitz, Steinhöwel 25; Joachimson, Frühhumanismus 121.

[4] Szamatólski, Die deutschen Schriften Ulrichs von Hutten (Quellen und Forschungen 67, Straßburg 1891), S. 8.

[5] W. Scheel, Johann Freiherr zu Schwarzenberg (Berlin 1905), S. 303.

[6] Frantzen, Kritische Bemerkungen zu Fischarts Übersetzung von Rabelais Gargantua (Alsatische Studien III, Straßburg 1892), S. 11.

[7] G. Wethly, Hieronymus Boner. Leben, Werke und Sprache (Alsatische Studien IV, Straßburg 1892), S. 51.

[8] Hrsg. Kgl. Staatsarchiv Stuttgart (1849ff.) IX 165. Die Belege sind mit den Beständen des Deutschen Rechtswörterbuches verglichen, was hier mit großem Dank erwähnt sei.

gehen" oder „in Haaren sein" häufig auf unverheiratete Mädchen angewandt. Das lateinische panes hebdomarii gibt Lauterbeck durch „wuchenbrödt" (= Wochenbrot), ein seltenes Wort, das nur einmal, vom Jahre 1366, belegt ist[2]. Portio durch „anpart" zu übersetzen ist eine niederdeutsche Sprachschöpfung des 16. Jhd.'s[3]; „hinderziehen", womit er das lateinische retractare überträgt, tritt in rechtlicher Bedeutung zuerst in der Übersetzung der Goldenen Bulle (14. Jhd.) auf; im Nhd. fehlt diese Bedeutungsabschattung noch völlig.

Andere Fälle stehen diesem gegenüber, Fälle, in denen Lauterbeck auf Anlehnung an Vorgänger verzichtet und neue Wortschöpfung wagt. Zwar bei „frankenlehen" für feudum francum, für das sich sonst überhaupt keine Belege finden, mag es dahingestellt bleiben, ob wir es hier mit Fremd- oder Lehnwort zu tun haben. Anders jedoch bei „altlehen" für das feudum antiquum der Vorlage; in der rechtlichen Literatur taucht das Wort 1738 in Haymes Teutsch-Juristischem Lexikon (S. 9) zuerst auf, zwanzig Jahre später (1756) finden wir es im Codex Maximilianeus Bavaricus civilis (IV 18 § 5) wieder; es ist sehr wohl möglich, daß unser Naumburger Stadtschreiber es geprägt. Vitae periculum durch „leibsfehrlichkeit" zu übersetzen, heißt nicht gerade eine sprachschöpferische Tat vollbringen, wenn das Wort auch sonst unbekannt gewesen zu sein scheint; jedenfalls ist es in keinem der von mir benutzten Wörterbücher verzeichnet. Eine seltsame Bedeutung legt er einmal dem Worte „soldat" unter, mit dem er das soldata des Zasius wiedergibt: „einem soldaten (das ist eynem vom adel welcher in armut kommen)"; er hätte hier besser getan, den lateinischen Fachausdruck, den auch Du Cange in dieser Bedeutung nicht bucht (VII 518), durch ein unzweideutiges und herkömmliches Wort zu übertragen. Diese Fälle eigener wortschöpferischer Tätigkeit sind naturgemäß in der Minderheit.

Wir sprachen von der Betonung deutschsprachlichen Geistes. Lauterbeck übersetzt etwa Gallia durch Frankreich, setzt für Titus die deutsche Abkürzung Titz, und wieder werden wir an Albrecht von Eyb erinnert, der in seinen Komödienübersetzungen mit besonderer Vorliebe deutsche Personennamen an die Stelle der fremden setzt. Weiteren Spielraum, deutsches Sprachgut einzumischen, gewinnt Lauterbeck nun aber in seinen erklärenden Zusätzen, die er der Übersetzung einfügt. Wenn er da z. B. von „fanenlehen" spricht, so erwähnt er einen Begriff, der in Deutschland seit Jahrhunderten geläufig war; im Parzival (II 28) finden wir zum ersten Male die Tatsache, in einer nur ein Jahrzehnt jüngeren Urkunde Kaiser Friedrichs II. für Passau (1217) das Wort erwähnt. Älter noch scheint „landsasse", das bereits in den ahd. Glossen auftaucht: rustica lantsaza, inquilinus lantsazo, coloni lantsezan[4]. causa in der Bedeutung „Rechtsstreit, Prozeß" durch „krieg" wiederzugeben, heißt dieses Wort in einer Bedeutungsabschätzung gebrauchen, die bereits Gottfried von Straßburg (v. 11243) und Konrad von Würzburg (Trojan. Krieg v. 1854, 1872 Schwanritter v. 523, 555, 579, 589, 625) kannten. Für das lateinische soror setzt Lauterbeck einmal

---

[1] Eine ältere holsteinische Verordnung, die die Formel benutzt, bei Krünitz, Ökonomisch-technische Enzyklopädie (Berlin 1773ff.), XX 498; Fastnachtsspiele aus dem 15. Jhd. ges. von A. v. Keller (Stuttgart 1853), 495[33]; Luther (Weimarer Ausgabe), II 242[a]; VIII 129[b]; J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer[4] (Leipzig 1899), I 612.

[2] Urkundenbuch der Stadt Werningerode bis 1460; hrsg. E. Jacobs (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen XXV, Halle 1891), S. 79.

[3] Früheste Belege: 1514 Kock, Schwansen (Heidelberg 1912), S. 618; 1527 J. Henningsen, Das Stiftungsbuch der Stadt Husum (Husum 1904), S. 282f.; vgl. Schiller-Lübben, Mnd. Wb. I 99; Gutzeit, Wörterschatz der deutschen Sprache Livlands, I 42.

[4] Hrsg. Steinmeyer-Sievers (1879ff.) II 42[10], II 609[3], III 423[1]; vgl. Grimm, Rechtsaltertümer I 404 Anm.; Gallée, Vorstudien zu einem altniederdeutschen Wörterbuch (Leiden 1903), S. 189; Richthofen, Altfriesisches Wb. (Göttingen 1840), S. 912.

„bluthsfreundin", ein Wort, das zwar in der rechtlichen Literatur nicht gebräuchlich ist, aber die genaue Parallele zu frater-blutsfreund, einer seit 1345 üblichen Verwandtschaftsbezeichnung[1], bildet. An anderer Stelle erwähnt er in erklärendem Zusatze „laßgüter", ein Wort, das 1176 in einer Kölner Urkunde (bona censualia, quae vulgo . . . laz guot dicuntur) auftaucht und seither in Urkunden und Rechtsbüchern ständig wiederkehrt. Neben solchen einheimischen Rechtswörter, die sich auch z. B. in Steinhöwels[2] und Boners[3] Übersetzungen finden, flicht Lauterbeck oft volkstümliche Redensarten in rechtlicher Beziehung ein, z. B. „durch die finger sehen" oder „ihre fräulein außgeben" = verheiraten, diese letzte Wendung findet sich bereits in einem Gedicht des 12. Jhd.'s (MSD. XXVIII C$^1/_2$, S. 67); ursprünglich bedeutete „ausgeben" nichts mehr als „aus dem Haus geben" und wurde daher auch von Söhnen gebraucht, so 1294 im Alten Lübeschen Recht (hg. J. F. Hach, 1839; III).

Schon die Beobachtung dieser Eigenarten unseres Übersetzers zeigt, wie sehr er Kind seiner Zeit ist, wie er sich bemüht, anerkannten stilistischen Vorbildern nachzueifern, und wie Übersetzungsideale seiner Umgebung auch die seinen sind. Diese Ideale waren nicht unausgesprochen, sie zu erfüllen lag nicht im Belieben des einzelnen; sie waren vielmehr in feste Formen gefaßt und hatten Allgemeingültigkeit. Es ist wie in der Ritterzeit: mâze und milte gehören zum echten Ritter wie Harnisch und Lanze; Stilvorschriften zu übersehen ist für einen Übersetzer des 15. und 16. Jhd.'s eine Unmöglichkeit. So ist er, so frei er im Innern seinem Stoff gegenüberstehen mag, gebunden; er kann keine eigenen Wege gehen, weil er dann nicht für voll, für unzünftig angesehen würde; Luther, der einzige Gewaltige unter den Übersetzern, ist auch der einzige, der es wagte, im Sendbrief vom Dolmetschen ganz neue Lehren aufzustellen, und selbst er kann sich von den stilistischen Forderungen seiner Zeit nicht ganz frei machen. Ein kräftiges Geschlecht schafft sich seine Formen selbst und täglich neu; ein Epigonenzeitalter klammert sich an feststehende Ideale, ein für allemal festgelegte Begriffe, und übt diese handwerksmäßig aus. So findet das Minnelied im Meistergesang sein Grab, so verebbt die byzantinische Kunst in der Überwucherung der Form. Das beherrschende Stilideal jener Tage ist die „geblümte Rede" und eine seiner Hauptforderungen die schmückende Anwendung von Synonymen.

Man hat sich oft den Kopf darüber zerbrochen, woher diese Flut der Synonyma, die ein Hauptmerkmal der frühneuhochdeutschen Prosa ist, stamme, und hat gemeint, ihren Ursprung einzig und allein in der Kanzlei finden zu können, jener Kanzlei, die nach der Übernahme des Römischen Rechtes auch stilistisch lateinischen Vorbildern, bes. Cicero nacheiferte[4]. Es ist das Verdienst von Edward Schröder, zuerst nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß zu allen Zeiten Leute, denen es um eine unmittelbare rednerische Wirkung zu tun war, nach Fülle und Variation des Ausdrucks strebten[5]. Was wir in der altgermanischen Poesie beobachten, diese „Verbindungen zweier Worte gleicher Kategorie, die einen einheitlichen Sinn ergeben und auch durch ein einzelnes Wort derselben Kategorie (schwächer) wiederzugeben werden können"[6], ein Stilmoment, ohne das

---

[1] Altes Landbuch von Glarus, hrsg. J. J. Blumer (Zeitschrift für schweizerisches Recht V, VI), S. 190. Luther gebraucht blutsfreund-Landsmann; vgl. Franke, Luthers Schriftsprache II² 48, 113.

[2] St. übersetzt etwa consules durch „ratgeben"; weitere Beispiele bei Borvitz, Steinhöwel 25.

[3] consul: burgemeister; as: dickpfennig usw., vgl. Wethly, Boner 51.

[4] So Szamatólski, Hutten 19ff.; H. Wunderlich, Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzführung (Weimar-Berlin 1894), S. 155; Borvitz, Steinhöwel 44.

[5] E. Schröder, Jacob Schöpper von Dortmund und seine deutsche Synonymik (Marburger Universitätsschrift 1889), S. 27.

[6] R. M. Meyer, Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben (Berlin 1889), S. 240; vgl. S. 251 (Literatur) und 433f.

eine Stabreimdichtung undenkbar wäre, geht durch die ganze mittelhochdeutsche Literatur hindurch, von den kleinen Gedichten der Übergangszeit[1] an über Wolfram[2], Gottfried[3] bis zu Konrad von Würzburg[4]. Zwischen der Synonymik in diesen Zeiten und der der Übersetzungsliteratur besteht nun freilich ein großer innerer Unterschied: dort ist es ein oft nur zu gedankenloses Nachahmen fester Formen, das nun einmal zum guten Stile gehört, hier ein wirkliches Ringen nach dem Ausdruck, nach Deutlichkeit, ein zunächst unbewußt geübtes Stilmittel, das jeder Mensch anwendet, der sich bemüht, verständlich zu werden; man beobachte nur Redner, die ganz frei sprechen, oder Personen, die einen Vorgang, ein aufregendes Erlebnis deutlich darstellen wollen! So zieht sich denn diese Art von Synonymik durch die ganze deutsche Literatur, bis zu Goethes:

„Meine Ruhe ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr“

hinein in unsere Tage[5]. Sie bietet die Grundlage für die neuen Einflüsse, die sie befruchten; ohne sie hätten jene nie eine so weitgehende Bedeutung erlangt.

Um so weniger, als auch sie von sich auch und ohne äußeren Einfluß in eine Entwicklungslinie gerät, durch die sie Mode wird, und das just in der Zeit, die dem Übersetzungszeitalter unmittelbar vorangeht. Nach dem Abtreten der großen höfischen Dichter gewinnt die spaehe, das Streben nach Besonderheit im Ausdruck, maßgebende Bedeutung; was ein Wolfram, ein Gottfried in höchster Kunstvollendung jeder in seiner Art geübt hatten, wird schematisch nachgeahmt; man hat verlernt, aufs Innere der Dichtungen zu schauen und sieht nur das Äußere, das Ungewöhnliche, Fremdartige, Gehobene der Sprache jener Meister. Die poetischen Denkmäler jener Zeit wollen durch ihre Technik, durch ihre Apartheit glänzen; so entsteht das Ideal der „geblümten Rede“, dem Zierlichkeit und Gehobenheit des Ausdrucks alles ist[6]. Es ist eine Zeit, unerfreulich wie die Tage des Marinismus; in ihrem Programm steht die Anwendung von Variationen und Doppelformeln, der Pleonasmus als unumgängliches Erfordernis zur Erreichung des Stilideals mit an erster Stelle. Albrechts jüngerer Titurel, die Lieder Heinrichs von Meißen gehören dieser Richtung an; in Egen von Bamberg und dem Gedichte von der Minneburg findet sie ihr Extrem.

Was hier in bizarrer, echt epigonenhafter Form zu Auswüchsen führt, finden

---

[1] Es seien nur kurze Hinweise gegeben, z. B. „vom jüngsten gericht“ (hrsg. Leitzmann, Klein. geistl. Gedichte) v. 13, 2 owe der schandin uñ des leides; v. 13, 8 weinin uñ we; v. 13, 27: weininde uñ scriende; im „scopf von dem lône“ (ebd.) III^b 49 eben unte gnvc III^c 49 fröude unde wirtschaft; III^d 9 roubete unde brande usw.

[2] Vgl. etwa Parz 310, 6 âne gedrenge und âne strît; 312, 13 tiwer unde rîche; 315, 22 suone oder vride usw.

[3] Vgl. G. Täuber, Die Bedeutung der Doppelformel für die Sprache und den Stil Gottfrieds von Straßburg (Diss. Greifswald 1912), S. 26ff.

[4] Vgl. z. B. Lied I 231 blüemen unde roesen, Trj. Kr. 24, 478 ebso. usw. Vgl. Grimm, Rechtsaltertümer^4, I. 28ff.

[5] Zu Goethe vgl. Tippmann, Der Parallelismus in Goethes dramatischem Prosastil (Goethejahrbuch XXIV), S. 224ff.; Roethe, Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen (Phil.-hist. Klasse 1895), S. 492ff.; J. Weidmann, Parallelismus und Antithese in Goethes Torquato Tasso (Diss. Greifswald 1911), S. 48; W. Ebrard, Alliterierende Wortverbindungen bei Goethe (Programm des Kgl. Alten Gymnasiums in Nürnberg 1899); ferner R. Draeger, Doppelformel und Wortwiederholung in Fritz Reuters Hanne Nüte (Diss. Greifswald 1916).

[6] Vgl. O. Mordhorst, Egen von Bamberg und „die geblümte Rede“ (Berliner Beiträge zur german. u. roman. Philologie 93; Germ. Abt. 30, Berlin 1911).

wir in der mittelhochdeutschen Predigt und der Mystik in natürlicheren, ansprechenderen Grenzen wieder, eben jenen Grenzen, die wir oben in kurzem Umrisse durch die ganze deutsche Literatur verfolgten und als allgemein menschlich erkannten. Der Prediger muß, selbst wenn er völlig auf eine rhetorische Wirkung verzichtet, nach Deutlichkeit streben, so entsteht ein synonymischer Stil bei ihm ganz von selbst. Bilden sich nun Predigerschulen, entsteht eine Tradition, so wird es an stereotypen Formeln nicht fehlen: das ist der Fall bei der mhd. Predigt[1]. Sie strebt nach rhetorischer Breite, um genau verständlich zu werden; „gerade für die altdeutsche Predigt ist die Verbindung synonymer Worte charakteristisch[2]." Die Mystik folgt hierin der Stiltradition der Predigt; verstärkend tritt bei ihr noch die Vorliebe gerade des Mystikers für Wortfülle hinzu, die aus seinem schwärmerischen Gemüt, seiner Sehnsucht, mit zarten Worten das Letzte, Heiligste zu umfassen, entspringt. So ist Heinrich Seuse in seinen deutschen Schriften geradezu ein Musterbeispiel für Synonymik; bei ihm finden sich neun- und mehrgliedrige Wortverbindungen[3].

Wir erkennen: im Beginn des 14. Jhd.'s herrscht Synonymik bereits in starkem Maße in der deutschen Literatur; in manchen Lagern ist sie geradezu gebotenes Stilelement. Und nun kommt das Zeitalter der Kanzleiherrschaft, der Sprachdiktatur der Amtsstuben, der unsere nhd. Schriftsprache ihre Geburt verdankt, und eine der ersten und wichtigsten Lehren, die sie verkündigt, ist die Kunst der Synonymik. Auch die Kanzleien haben hierin bereits eine Tradition; es ist falsch zu behaupten, daß sie alle Anregungen durch den Humanismus empfangen; schon die Arengen der deutschen Kaiser des 10. Jhd.'s sind durchaus synonymisch und mögen ihrerseits auf den Stil gelehrter mhd. Dichter, z. B. eines Gottfried von Straßburg, eingewirkt haben[4]. Auch der Aktenstil der Kanzlei Ludwigs des Baiern zeigt deutlich das Bestreben, mehrgliedrige Wortverbindungen anzuwenden[5]. Mit Johann von Neumark tritt nun aber die Entwicklung in ein neues Stadium: was halb unbewußt bisher geübt wurde, wird nun bewußt angewandt, Cicero wird feierlich als höchstes Vorbild proklamiert, die copia verborum zum künstlerischen Stilmittel erhoben[6]. Die neue Lehre findet nicht gleich williges Gehör; die mhd. Bibelübersetzungen weisen nur wenig Synonyma auf[7], in ihren Nachfolgerinnen kann man jedoch deutlich eine Steigerung wahrnehmen[8]. Zu den Zeiten Albrechts von Eyb ist bereits der von Johann von Neumark angestrebte Zustand erreicht: es gehört nun zum guten Stil, reiche Wortverbindungen anzuwenden; Albrecht selbst hat in seiner Margarita poetica sich theoretisch über diesen Punkt ausgesprochen, in seinen eigenen Übersetzungen ihn praktisch befolgt[9]. Zahlreiche Synonymiken, Lehrbücher eines guten Stils, ent-

---

[1] Hasse, Beiträge zur Stilanalyse der mhd. Predigt (Zeitschrift für deutsche Philologie 44), S. 5: reduplizierende Wendungen bei Berthold, S. 19: stereotype Doppelverbindungen, S. 35: formelhafte Wortverbindungen.

[2] Hasse, S. 23.

[3] Vgl. Heitz, Zur mystischen Stilkunst Heinrich Seuses in seinen deutschen Schriften (Diss. Halle 1914), S. 17ff.; Heyer, Studien über Heinrich Seuses Büchlein der ewigen Weisheit (Zeitschrift für deutsche Philologie 46), S. 398ff.

[4] Täuber, Diss. S. 102.

[5] Vgl. F. Pfeiffer, Die Kanzleisprache Kaiser Ludwigs des Baiern (Freie Forschung, Wien 1867), S. 362ff.; auch abgedruckt in Pfeiffers Germania 9, 159ff.

[6] K. Burdach, Zur Kenntnis altdeutscher Handschriften und zur Geschichte altdeutscher Literatur und Kunst (Zentralblatt für Bibliothekswesen 8, 1891), S. 461ff.

[7] Th. Horny, Die mhd. Übersetzung des Johannes- und des Matthäusevangeliums in dem Münchener Cod. Germ. 746 (Diss. Greifswald 1909).

[8] E. Brodführer, Untersuchungen zur vorlutherischen Bibelübersetzung (Hermäa XIV, Halle 1922), S. 98ff.

[9] M. Herrmann, Eyb 180ff., 395.

stehen[1], eine feste Tradition wird geschaffen — es bleibt unverständlich, wie man angesichts dieser Verhältnisse die frühneuhochdeutsche Zeit eine „Ära der Formlosigkeit in Stoff und Sprache“ nennen kann[2].

Nikolaus von Wyle nimmt in der Geschichte der deutschen Synonymik eine maßgebende Stellung ein. Er, der wie später Gottsched seinen Lebensberuf darin sucht, die heranwachsende Jugend gutes Deutsch zu lehren, ermangelt wie jener des umfassenden Geistes, der eigenen sprachschöpferischen Kraft, des Sprachgefühls, das zu einem solchen Lehramt gehört; „keiner hat diesen Kanzleistil so systematisch und geistlos angewandt[3].“ Sein Einfluß ist bedeutend; die Synonymensucht der meisten Übersetzer jener Zeit hat sich an ihm geschult[4]. Für die Folgezeit wird es geradezu zum Wertmesser eines tüchtigen Übersetzers, wie er sich diesen mehrgliedrigen Wortverbindungen gegenüber stellt, ob er sie beherrscht oder sich von ihnen beherrschen läßt; Niklas von Wyle und Steinhöwel[5], Michael Christian aus Konstanz und Walther von Hirnkofen[6], Varnbüler und Hutten[7] stehen sich so gegenüber: dort der Handwerker, hier der Künstler.

Lauterbeck gehört zu diesen. Es finden sich bei ihm alle Arten von Synonymen, solche, in denen das zweite Glied eine Übersetzung des fremdsprachlichen ersten bietet (capitanei: capitani oder hauptleuth; ex pacto: durch ein pact oder geding; dignitas regalis: regalien oder wirdigkeit), solche, in denen Wörter, die in verschiedenen Gegenden verbreitet sind, verbunden erscheinen (pupillus: mündlein oder pflegsun; ein alter Begriff ist mit einem anscheinend neuen vereinigt[8]), und schließlich herkömmliche Wortverbindungen (improprius: vnartig oder vnnatümlich; limitanei praepositi: verwalter vnd beschirmer der grenz; nova traditio: wirkliche einweisung und überantwortung; iuramenti fidelitas praestatio: huldung oder lehenpflicht tun); es findet sich sowohl zwei- wie dreigliedriger Parallelismus (pensio: pension, zinß und gülten; propria feudi natura: artig, recht vnd natürlich lehen; stirps: wurzel oder stämm vnd nicht in häupten: die Anwendung des negativen Schlußsatzes erinnert an ähnliche Stilmomente der älteren Rechtssprache[9]). Aber nirgends wird er geschmacklos in der Häufung, nie aufdringlich durch den Prunk; er hat Sprachgefühl und weiß es wohl zu üben.

Das zeigt sich auch in seinem Streben nach plastischer Ausdrucksweise, das ihn dahin bringt, wieder und immer wieder landläufige Fachausdrücke des Deutschen Rechts zu benutzen; „nutzung“ für fructus, „nachfare“ für successor, die Formel „in jar und tag“ für das farblose intra reliquum anni; „schnur“,

---

[1] Vgl. Szamatólski, Hutten 19ff.; Wenzlau, Zwei- und Dreigliedrigkeit 15; Joachimson, Frühhumanismus S. 107ff.; Germania 13, 207ff.; J. Meier, Eine populäre Synonymik des 16. Jhd.s (Philologische Studien, Halle 1896), 401ff.; Joachimson, Aus der Vorgeschichte des Formulare und Deutsch Rhetorica (ZDA. 37), S. 24ff.; Schröder, Schöpper 20ff.

[2] E. Dickhoff, Das zweigliedrige Wort-Asyndeton in der älteren deutschen Sprache (Palästra 45, Berlin 1906), S. 173.

[3] Wenzlau, Zwei- und Dreigliedrigkeit 29; vgl. ferner über Wyle Joachimson, ZDA. 37, 108; ders., Frühhumanismus S. 79, 88; Strauß, Wyle S. 4, 87ff., 157ff.

[4] Vgl. Joachimson, Frühhumanismus S. 115 (Walther von Hirnkofen); Drescher, Arigo, der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di virtu (Quellen und Forschungen 86, Straßburg 1900), S. 80; Möller, Arigo 88; Wethly, Boner 48; W. Vilmar, Dietrich von Pleningen. Ein Übersetzer aus dem Heidelberger Humanistenkreis (Diss. Straßburg, 1896), S. 45ff.

[5] F. Kraft, Steinhöwel 145ff.; Joachimson, Frühhumanismus 121.

[6] Joachimson, Frühhumanismus S. 113, 115.

[7] L. Kuchanny, Die Synonyma in Ulrich v. Huttens Vadiscus. (Diss. Greifswald, 1915); S. 63ff.; S. 111, 118, 121.

[8] „mündlein“ zuerst im Sachsenspiegel II 16 § 1 (Druck: Zobel 1582); es hält sich bis in die Mitte des 18. Jhd.'s. pflegsohn seit 1508.

[9] Grimm, Rechtsaltertümer[4] I 37ff.

„geding", „beistewer", „gemeine landschaft", „liegende gründe" — fast jede Zeile bringt solche Belege. Hier und da betont er ausdrücklich die Volkstümlichkeit seiner Wendungen: wo in der Vorlage in contenti recuperare steht, setzt er „so bald vnd auff dem fusse wie man saget wieder an sich bringen", oder er schiebt, wo Zasius frater utrinque coniunctus-frater consanguinus et sic ex parte patris tantum coniunctus schreibt, ein: „der sachs nennet es brüder von halber ond gantzer geburt". Wenn er differre mit „das widerspil halten", eligere durch „ins regiment verordnen", das umständliche siquidem primus ad feudum nullum ius habet mit „der mann muß daran auch gesettiget sein" verdeutscht, so bemerken wir bei ihm dieselbe Vorliebe für einen sinnlich anschaulichen Stil, der auch Steinhöwels Übersetzung und Wortwahl beeinflußt; die Prägnanz dieses Meisters erreicht er freilich nicht.

„Übersetzen ist übersetzen", sagt Jacob Grimm. Lauterbeck hat diese goldne Weisheit wohl gekannt; er hat sich bemüht, den gelehrten Text des Zasius zu beleben, ihn mit deutschem Geist zu durchtränken. Dabei hat er sich von dem lästigen Zwang der Übersetzungstradition so wenig knechten lassen, wie er als Kind seiner Zeit nur konnte; nirgends wirkt er geschraubt, nirgends unnatürlich. So darf sich der bescheidene Naumburger Stadtschreiber getrost in eine Reihe mit den Meistern der Übersetzungskunst, einem Eyb und Steinhöwel, stellen; ist er auch nicht so gewandt wie jene — er ist ja kein Schriftsteller, sondern ein Mann des praktischen Lebens, für das er arbeitet —, so hat er doch den ehrlichen Willen, gutes Deutsch zu schreiben. Er besitzt für den inneren Rhythmus und den Geist seiner Muttersprache Sinn und Verständnis.

Heidelberg. Lutz Mackensen.

Dichter und Kopfrechnen.

Zu dem Aufsatz von Franz Harder (Germ.-rom. Monatsschr., X. Heft 7/8 S. 243 ff.) eine Kritik, in gebotener Kürze! Jenen Zug der Sprache, die ja nicht in erster Linie logischen Prinzipien entstammt und folgt, den man als Gedankenlosigkeit bezeichnen kann, hat man längst beobachtet und auch auf Schrift-Denkmäler angewendet. Vgl. homerisches *χαλκῆ αἰγείη* = eherner Helm (obwohl *αἰγείη* eigentlich Kappe aus Ziegenfell); wir sprechen unbekümmert von Silbergulden, Papiergulden; von einem Honig-Butterbrot, auch wenn keine Butter darauf ist. Wir rechnen mit „8 Tagen" (= 7), die Franzosen mit quinze jours (= 14) und dgl. Macht der Gewohnheit, Gesetz der Trägheit! Besonders unterliegen die kleinen Partikeln, wie sprachlicher Kürzung und Abschleifung, so auch solcher Abnutzung und Entwertung, so daß man sie gedankenlos anwendet. Gewiß sind die von Harder beigebrachten Fälle, hd. beidiu . . unt . . unt, gr. *πότερον .. ἦ .. ἦ*, lat. utrum . . an . . an lehrreich. Wenn wir aber das Doppelglied „entweder . . . oder" (mit deutlich noch gefühlter ausschließender Zweiteilung) vergleichen mit einfachem oder, wo man meist nichts mehr davon spürt, so werden wir eben zu dem Schlusse geführt, daß mhd. bêdiu . . unt nichts weiteres bedeutet als et . . et, so daß man beidiu nicht mehr als Zahlwort empfand. So ist z. B. lat. nôn entstanden aus noenum = ne-unum; aber wer fühlt noch, daß darin „eins" steckte? Vgl. unser n-ein!

Auch bei Dichtern und Schriftstellern hat man den höhern Formen solcher Gedankenlosigkeit nachgespürt, und mit Erfolg. Da verwendet z. B. der scharfe Lessing eine mehrfache Verneinung, ohne zu bedenken, welcher Sinn herauskommt. In der Homerischen Frage spielen Widersprüche höherer Art eine Rolle; bei ihm (aber auch bei den Neueren, z. B. Ariost) stehen Tote bei Gelegenheit wieder auf und kämpfen mit. Da ist aber jedesmal zu untersuchen, ob der Dichter aus Vergeßlichkeit oder aus Absicht handelt; und es sind immer lange Dichtungen (Epen und Dramen), wo solches statthat und Entschuldigung findet oder gar Lob verdient. Im allgemeinen aber wird man festhalten, je sorgfältiger ein Schriftsteller arbeitet, um so weniger trifft ihn Horazens: quandoque bonus dormitat Homerus.

Und zweitens: in kurzen Zusammenhängen ist solche Vergeßlichkeit, insbesondere ein „Irrtum im Kopfrechnen“ an sich wenig wahrscheinlich. So glaube ich es auch nicht von Arndt's vier Helden, wenn er tatsächlich deren fünf aufgezählt hätte, in einer kurzen lyrischen Strophe. Aus jener Eigenschaft der Volkssprache darf man solche Folgerung nicht ziehen.

Aber Harder führt als nächste Begründung Beispiele aus der Literatur an. Wie steht's damit? Kein einziges davon ist stichhaltig! Dort, wo der Dichter (nur um solche handelt es sich bei Harder) absichtlich aus Scherz sich verrechnen, den Leser narren sollte oder wollte, beweist es ja nur das Gegenteil von dem, was H. beweisen will.

1. Carm. Bur. (Nr. 116b) — in Nr. 45 ist a. a. O. der Druckfehler zu bessern; es heißt: Visu, colloquio, contactu, basio frui virgo dederat . . — scheidet aus, wenn der Dichter in schalkhafter Weise den fünften Punkt unterschlagen hätte, eine Möglichkeit, die H. selbst annimmt. Mir scheint eher, daß der letzte Vers (des Gedichtes) fehlt; das wird durch die Parallele bei H. nahegelegt. H. beweist also in beiden Fällen nicht das Gewollte.
2. In Frouwenlops schönem Spruch hat nicht der Dichter, sondern H. falsch gerechnet. Es werden ja nicht einmal formell sechs (statt 5) Dinge gezählt. Nur fünf Vorzüge hat Herr Heinrich von Mecklenburg:
   1. er ist ‘vor aller missewende ein schûr’, 2. ‘ein leitesterne der tugend’; er besitzt, 3. den Ehren-Kranz, 4. ‘ein krône tugentlîcher tât’, und endlich 5. ein Herz, woraus nie falscher Rat kam; dies ist bildlich noch verstärkt als: Gewand, woran jegliche Naht zu loben und zu preisen sei.
3. Der Tanhûser, den man fast schon den Meistersängern an Spitzfindigkeit beigesellen könnte, obwohl es kein seßhafter, sondern noch ein „fahrender Mann“ ist, könnte man leicht die Absicht voraussetzen, daß er sich verzählt hätte, um die Hörer zu narren: „Habt ihr auch aufgemerkt? seid so freundlich und rechnet schnell nach, ob's auch stimmt: seht, deist der zwelfte wirst!“ Aber gerade hier liegt die Sache einfach. Mezzol — ein *ἅπαξ λεγόμενον* nach Beneke-Müllers Mhd. W.-B. II, 164 — soll Nordwind bedeuten; so nach dem Text (M S 2, 68b), nach Bartsch und Harder; das Mhd. W.-B. a. a. O. setzt mit Recht dabei ein Fragezeichen. Mez-zol = Nordwind? Wenn V. 1 und 4 der von Tremundâne bzw. der Levandân und V. 2 Arsiure = Arsûre, lat. arsuram der „Brennende“ romanisch sind, so scheint mir mez-zol (vielleicht medius-sol?) ebenfalls romanisch zu sein und den Südwind zu bezeichnen. Tanhûser nennt in jedem seiner Verse ein Doppelpaar, oft gegensätzlich; so auch im letzten Verse seiner Aufzählung, der mit leichtester Verbesserung zu schreiben ist:
   von Norden kumt der; Mezzol, . . . seht deist der zwelfte wint;
   = von Norden kommt der d. i. ein andrer; Mezzol (Südwind), seht das ist der zwölfte Wind.
   Vielleicht auch, da die erste Vershälfte sowohl 4 als $3^1/_2$ Hebungen zählen kann: von Norden kumt der; Mezzol, seht . . . daz ist (so in C) der zwelfte wint.
4. Bleiben noch die beiden Beispiele aus der Neuzeit. Rückert, der große Sprachmeister, dichtet mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen, wie selbst sein „Liebesfrühling“ fast auf jeder Seite beweist. Auch ihm ist nicht zuzutrauen, daß er unabsichtlich in solcher Didaktik sich verzählt. Hier liegt ein Scherz vor. Vermutlich (V. 1 und 2 deuten darauf hin ebenso „Gelächter“ in V. 7) schwebte ihm des Phaedrus' Vers vor, der von seinem Fabelbuch sagt:
   Duplex libelli dos est, quod risum movet
   Et quod prudenti vitam consilio monet.
   So ist Rückert zwar weit davon entfernt zu glauben, daß er „durch sein Scherflein Witz den Schatz der Weisheit mehre“, meint aber:

Doch, denk ich, von der Müh' wird zweierlei Gewinn:
Einmal, daß ich nun selbst an Einsicht weiter bin;
Sodann, daß doch dadurch an manchen Mann wird kommen
Manches, wovon er sonst gar hätte nichts vernommen.

Seine Mühe hat also den zweifachen Gewinn, ihn selbst und andere an Einsicht zu fördern. Nun schließt er noch einen scherzhaften Grund, also den dritten, an, der aber mit seiner Mühe nichts zu tun hat und darum auch für sich gezählt sein könnte:

Und auch der dritte Grund scheint wert nicht des Gelächters:
Daß wer dies Büchlein liest, derweil doch liest kein schlechters.

Wer lacht da nicht?

5. Sind nun H.'s sämtliche Parallelen, neben dem allgemein sprachlichen, ohne Beweiskraft: so liegt es nahe, auch Arndts Vers im „Deutschen Trost" wörtlich zu nehmen. Es ist kein Irrtum, kein Versprechen und Versehen. Nur trifft den Dichter der Vorwurf, daß er sich sehr unklar ausgedrückt hat; dies gilt aber für das ganze Gedicht, das wohl für das Gefühl höchst wirksam ist, aber der klaren Gedankengestaltung entbehrt. Sonst ist Arndt anders; als pathetischer Rhetoriker pflegt er den zahlenmäßigen Aufbau, er bevorzugt dabei die Drei- und Fünfteilung. Man vergleiche: 'Wer ist ein Mann?' Wer beten, glauben, lieben, streiten, sterben kann — das ist für Arndt der echte deutsche Mann! — Im 'Bundeslied' haben wir Drei- und Fünfzahl im Aufbau zusammen (nicht vier „Jubelklänge", wie Harder meint!): einen Dank 1. an Gott; einen Wunsch 2. für das Vaterland; drei Gelübde, nämlich hochzuhalten deutsche 3. Freiheit, 4. Treue, 5. Glauben (diesen sowohl im religiösen, als auch im bürgerlichen Sinne = Zuversicht). Und dies kräftige Gebet zählt 6 Strophen, wovon die erste nur einleitet.

Dennoch darf man diese Fünfer-Vorliebe nicht gegen die „vier" Helden ins Feld führen: in der 6. Strophe des Liedes 'Deutscher Trost':

Deutsche Freiheit, deutscher Gott,
Deutscher Glaube ohne Spott,
Deutsches Herz und deutscher Stahl
Sind vier Helden allzumal.

Tatsächlich sind fünf Glieder genannt. Gesetzt, Arndt habe aus Flüchtigkeit geirrt: warum hat er dann, auf den Fehler aufmerksam geworden oder gemacht, nicht verbessert in fünf? Ein Lied (1813) sofort vertont, so viel gesungen! Und Arndt hat seine Lieder so oft und so sorgsam herausgegeben, hat sich so nachdrücklich gegen falsche Lesarten gewandt! Mithin bleibt nichts übrig, als Auslegung. Es verschlägt nichts, daß man im Zweifel sein kann, welche von den möglichen Erklärungen richtig ist; das liegt diesmal an der Unklarheit des Ganzen.

So viel ich sehe, gehen die Lesebuch-Erklärer, die unser Gedicht nur selten behandeln, über die Stelle hinweg. Lomberg (Präpar. z. deutsch. Gedd. [5] Langensalza 1909, Bd. V, 130) deutet die vier Helden einfach als: 1. Freiheit, 2. Gott, 3. Herz, 4. Stahl d. i. Tapferkeit. — Wie aber Harder schon andeutet, gibt es im ganzen vier Möglichkeiten, zwei jener 5 Begriffe zu einer Einheit zu verbinden, also außer der eben genannten (Gott und Glauben) noch: entw. Freiheit und Gott, oder: Glaube (d. i. Treue) und Herz, oder: Herz und Stahl (d. i. Mut und kriegerische Tapferkeit).

Ist es möglich, hier eine Vereinfachung zu erzielen? Sicherlich. Aus formalem Grunde werden wir nicht gern von einem zum andern Verse übergreifen. Da mehrgliedrige Aufzählungen das letzte Glied fast stets mit „und" anschließen, wird auch „Herz und Stahl" ausscheiden. So bliebe als das formell Wahrschein-

lichste nur, „Freiheit und Gott“ zusammenzustellen — eine Auffassung, die uns bei Arndt öfter begegnet, z. B. am kräftigsten in seinem Liede:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte . . .

Die im ‘deutschen Trost’ entwickelten Gedanken sprechen auch dafür. Daß „Herz“ und „Stahl“ zu trennen, wird bewiesen durch Strophe 3 und 4:

3) Doch die Treue ehrenfest
Und die Liebe, die nicht läßt,
Einfalt, Demut, Redlichkeit
Stehn dir wohl, du Sohn des Teut!

Das sind des deutschen Herzens Eigenschaften.

4) Wohl steht dir das grade Wort,
Wohl der Speer, der grade bohrt,
Wohl das Schwert, das offen ficht
Und von vorn die Brust durchsticht.

Ob mit Str. 2 (Baue nicht auf bunten Schein . . .) der „deutsche Glaube ohne Spott“ zusammenstimmt, bleibt zwar unklar. Str. 5 wiederholt nur den Grundgedanken, den Gegensatz zwischen deutscher Geradheit und wälscher Falschheit. Aber Str. 1 scheint mir — ich betone mein subjektives Empfinden — zu umschreiben, was in unserer Str. „Deutsche Freiheit, deutscher Gott“ heißt:

Deutsches Herz, verzage nicht,
Tu, was dein Gewissen spricht,
Dieser Strahl des Himmelslichts:
Tue recht und fürchte nichts!

Erinnert der letzte Vers an das Bismarck-Wort von den Deutschen die „Gott fürchten, aber sonst nichts in der Welt“ — ein Wort, das auch Arndt formuliert hat: vgl. Büchmann, Gefl. Worte[23], 1907, 379 —, so fasse ich auch das „Deutsche Freiheit“ nicht so sehr im politischen als im religiösen Sinne, nämlich gleich Gewissensfreiheit. Vergegenwärtigen wir uns Arndts religiöse Innigkeit, sein kirchliches Bekenntnis, seinen ererbten lutherischen Standpunkt, und denken wir an Luthers Sendschreiben „Von der Freiheit eines Christenmenschen“! Wie dies gegenüber römischer Glaubensgebundenheit die Freiheit des Gewissens verficht, so ist Arndts ‘Deutscher Trost’ ein geharnischtes Pronunziamento deutscher Religionsauffassung gegenüber der spöttischen Art, wie die Wälschen mit dem Glauben umgehen. — Von den fünf genannten Wörtern steht „Gott“ in der Mitte zwischen ‘Freiheit’ und ‘Glauben’ (an Gott); ‘Gott’ ist nicht bloß als Reimwort da, sondern war in V. 1 nicht zu entbehren, damit die Art der ‘Freiheit’ erkannt würde. M. E. sind also die vier Helden: 1. die auf Gott beruhende (Gewissens-)Freiheit (in dem Sinne: „Tu was dein Gewissen spricht“!) 2. (schlichter) Glaube. 3. Herz (d. i. Redlichkeit und Treue). 4. Stahl (d. i. ehrliche Kampfesart). Darum braucht das deutsche Herz nicht zu verzagen — trotz aller Hinterlist werden wir siegen mit diesen vier Helfern:

Diese stehn wie Felsenburg,
Diese fechten alles durch . . .

Vgl. Luthers: Ein feste Burg ist unser Gott.

Diese Auslegung der tatsächlich schwierigen Stelle mag subjektiv erscheinen; daß es noch andere Möglichkeiten gibt, habe ich oben eingeräumt. Aber das steht nun fest: weder Hellwigs Ansicht, daß vier a. u. St. eine allgemein bedeutsame Zahl sei, ist haltbar, noch weniger die Harders, daß hier Arndt „im Kopfrechnen schwach“ sei.

Aachen. Eduard Arens.

Noch ein Beleg zu „Dichter und Kopfrechnen".
(Zu GRM. X, 243ff.)

Im 13. Kapitel des ersten Buches seines Münchhausen (DNL. 160. I, 20) läßt Immermann die sechs Söhne des Kastellans Piepmeyer auf der Löwenburg auftreten, die einander so ähnlich sehen, daß der Kommandeur, um sie im Dienst unterscheiden zu können, sie mit verschiedenfarbigen Strichen über der Nase bezeichnen muß. Bei der Aufzählung nennt Immermann jedoch sieben Namen: Karl, Heinrich, Ferdinand, Guido, Christian; Romeo und Peter. (Vgl. auch R. M. Meyer, Euphonion III, 434.)

L. Kohler.

Zu A. W. Schlegels Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern.

Zur Jahrhundert-Feier seines Bestehens hat der Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung jüngst ein Buch herausgebracht, in dem Erich Jenisch den Briefwechsel A. W. Schlegels mit der Firma Mohr & Zimmer und ihren Nachfolgern vorlegt[1]. Der brave alte Romantiker war allerdings niemals ein eigentlicher Autor des Winterschen Verlages. Wohl sind sein wissenschaftliches wie sein dichterisches Hauptwerk — die „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" und die „Poetischen Werke" — in Heidelberg erschienen, aber zu jener Zeit war C. F. Winter noch gar nicht Compagnon der Handlung, und nachdem er es, Ende 1815, geworden war, hatte er nur eine unveränderte Neuauflage des erstgenannten Buches zu besorgen, während die beabsichtigte gründliche Umarbeitung, mehr als zwei Jahrzehnte lang dem Autor wie dem Verleger zur Qual, niemals fertig geworden und zuletzt, als sie nach Schlegels Tode in fragmentarischer Gestalt von Eduard Böcking veröffentlicht ward, nicht bei Winter erschienen ist. Trotzdem wirft die neue Briefsammlung nicht nur für Schlegel, sondern auch für die Kenntnis des wackern Heidelberger Verlegers reichen Gewinn ab, erweist sich gleichermaßen aufschlußreich für die Geschichte des deutschen Schrifttums wie für die des deutschen Buchhandels.

Als neu allerdings kann der Inhalt des Buches nicht eigentlich gelten. Von den 149 Briefen, die es mitteilt, waren bisher nur vier Stücke ganz unbekannt. Die übrigen sind, wie Jenisch ja auch genau anführt, bereits von Otto Reichel („Der Verlag von Mohr & Zimmer in Heidelberg", Münchener Dissertation 1913), Theodor Thienemann (Ungarische Rundschau II, S. 854ff) und dem Schreiber dieser Zeilen (Zeitschrift f. d. öst. Gymn. LXV, S. 673ff) publiziert oder doch benützt worden. Seltsamerweise ist dem Herausgeber aber ganz entgangen, daß ferner noch ein nicht unwichtiger Brief Schlegels an Zimmer von Alfred Kloß („Die Heidelbergischen Jahrbücher der Literatur in den Jahren 1808—1816", Leipzig 1916, S. 175) veröffentlicht worden ist — doppelt seltsam, da Jenisch die Schrift von Kloß wiederholt zitiert — und so widerfährt ihm das Mißgeschick, eben diesen unter den S. 6f angeführten verlorenen Briefen an erster Stelle zu nennen. . . . Nun erliegt aber gerade auf der Königsberger Stadtbibliothek, wo Jenisch jene vier neuen Stücke gefunden hat, ein Bücherverzeichnis von Schlegels Hand, das dem bei Kloß gedruckten Briefe beilag: „zu beifolgendem Bücherverzeichnis", heißt es dort, „bitte ich Sie die wohlfeilsten Preise beisetzen zu lassen, und es mir so baldigst zurückzuschicken. Es ist für einen hiesigen Liebhaber der deutschen Literatur, der eine Anzahl Bücher verschreiben will" (vgl. Jenisch S. 49; den Abdruck der Liste unterlasse ich, da sie nach den voraufgehenden Worten für Schlegel ohne Bedeutung ist).

Natürlich ist es schon an sich ein Verdienst, daß der vorliegende Briefwechsel aus der Zerstückelung und Zerstreuung jetzt zu einheitlichem Zusammen-

[1] August Wilhelm Schlegels Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern. Hrsg. von Erich Jenisch. Festschrift zur Jahrhundert-Feier des Verlags Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg 1822—1922. Gz. geb. 8.—.

hang erlöst worden ist; aber dies Verdienst zu krönen, hätte es einläßlichster Kommentierung bedurft, und was diese betrifft, läßt das Buch leider in doppelter Hinsicht viel zu wünschen übrig: es bringt zu wenig, und was es bringt, ist nicht immer richtig. Durch einige Zusätze und Verbesserungen möchte ich die Nützlichkeit der Briefsammlung erhöhen.

S. 22. Schlegels Brief an A. v. Arnim vom 12. VIII. 1808 ist in der Berliner Varnhagen-Sammlung erhalten und wird im zweiten Bande meiner Sammlung „Die Brüder Schlegel. Briefe aus frühen und späten Tagen der deutschen Romantik" (Berlin, Askanischer Verlag) erscheinen[1].

S. 23[2]. Fr. Schlegels Werk heißt „Über die Sprache und Weisheit der Indier".

S. 37. Die Straße in Wien heißt Singerstraße.

S. 49[2]. Es handelt sich natürlich nicht um den Geologen A. G. Werner (was hätte der am Hofe der Stael suchen sollen?), sondern um den Dichter Zacharias Werner.

S. 49[4]. Professor Voß ist selbstredend nicht der alte Johann Heinrich, sondern dessen Sohn Heinrich Voß d. j., mit dem Schlegel im Briefwechsel stand (vgl. Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte III, S. 550f).

S. 51[1]. Die Anmerkung erklärt die Stelle nicht; der Krieg von 1809 war bereits am 14. Oktober durch den Frieden zu Schönbrunn beendet worden. Friedrich Schlegel war in Budapest bis zum Ende des Jahres journalistisch tätig.

S. 63. Die Dame heißt Berthaud und ist niemand anders als Schlegels alte Liebe, die geschiedene Frau Wilhelmine van Nuys, Carolinens gehaßte Rivalin; sie heiratete 1808 in Wien (wo sie damals auch ihre Beziehungen zu Schlegel erneute) den mehr als siebzigjährigen Hamburger Kaufmann Berthaud. Ich werde über diese hochinteressante Frau auf Grund mehrerer Akten- und Brieffunde demnächst Mitteilungen machen, die über die im LE XX, Sp. 578ff veröffentlichten vielfach hinausgehen.

S. 65[2]. Die „große Reise" ist selbstredend nicht der kleine Ausflug von Chaumont nach Paris oder Coppet, sondern eine von der Stael ernstlich erwogene Übersiedlung nach Amerika (vgl. Pierre Kohler, Mme de Staël et la Suisse, Lausanne 1916, p. 490); ausführlich spricht Schlegel über diesen Plan in einem ungedruckten Schreiben an Helmina von Chézy d. d. 16. XI. 1809.

S. 77. findet sich ein Buchtitel: Grabneri Dissertat(ione) quator de libro Heroici. Druckfehler? Jedenfalls ein sonderbares Latein.

S. 90. Der Plato-Herausgeber heißt Heindorf.

S. 94. Fr. Schlegels Wohnung lag in der Neuthor-Bastey.

S. 127[2]. Der Nachdruck, über den sich Schlegel so sehr ärgerte, führt den Titel: „A. W. Schlegels poetische Werke. Erster (Zweyter) Theil. Neueste Auflage. Wien 1815. Bey B. Ph. Bauer". (192, 238 S.).

S. 128[1]. Offenbar ist der Anhang über die unechten Stücke Shakespeares gemeint, der mit Rücksicht auf L. Tiecks lang erwartetes Shakespeare-Werk wegfallen sollte.

S. 137[3]. Die Rezension über „Alexander de Humboldt, Vues de Cordilliéres etc" hat Schlegel tatsächlich niedergeschrieben, sie ist aber erst postum von Böcking XII, S. 513ff veröffentlicht worden.

S. 138. Zum Plan einer Anzeige von Cornelius Nibelungen-Zeichnungen, vgl. Schlegels Brief an Reimer in der „Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Literaturarchivgesellschaft" (Berlin 1901), S. 29.

S. 167[2]. Sophie Paulus, geb. am 3. IX. 1791 (vgl. K. A. v. Reichlin-Meldegg, H. E. G. Paulus und seine Zeit, Stuttgart 1853, II, S. 189) war zur Zeit ihrer Vermählung mit Schlegel bereits **27** Jahre alt.

---

[1] Ich ersuche alle öffentlichen und privaten Autographensammler, die Briefe von und an A. W. und Fr. Schlegel (sowie deren Frauen) besitzen oder von solchen Kunde haben, um freundliche Verständigung nach Prag I, Veleslavinova 10.

S. 169. Bezüglich der von Cotta angekündigten „Sämmtlichen Werke“ liegt wohl Verwechslung mit Friedrich Schlegel vor, der noch in Frankfurt darüber mit der Stuttgarter Firma verhandelt und einen mächtigen Vorschuß in Empfang genommen hatte; vgl. Walzel S. 595, 613, 641.

S. 185. Mohrs Klage über den völligen Ausverkauf der „Poetischen Werke“ war berechtigt; in dem Briefe, mit welchem Schlegel am 10. IV. 1842 ein Exemplar seiner Gedichte für die Berliner Schauspielerin Charlotte von Hagn an Friedrich Tieck übersendet, schreibt er (ungedruckt): „Es ist ein schlechter Wiener Nachdruck, aber die ächte zweite Ausgabe ist nirgends aufzutreiben . . . Ich will jetzt ernstlich Hand an die dritte vermehrte Ausgabe legen.“

S. 188[1]. Der Brief — aus dem Jahre 1838! — meint natürlich nicht die schon 1830 eingegangene „Indische Bibliothek“, sondern die Fortsetzung der 1829 bis 1846 in vier Bänden erfolgten Edition des Ramayama.

S. 206[1]. Keineswegs ist A. W. Schlegel gleich Tieck und Schelling von Friedrich Wilhelm IV nach Berlin berufen, vielmehr nur zu beratender Teilnahme an der Akademieausgabe der Werke Friedrichs des Großen eingeladen worden. Die ebenso zahl- wie inhaltsreichen Aktenstücke dieser letzten Episode von Schlegels literarischer Wirksamkeit und Streitbarkeit, deren genaue Kenntnisnahme mir durch das Entgegenkommen der Berliner Akademie-Verwaltung ermöglicht wurde, werde ich am angezeigten Orte veröffentlichen.

Zum Schlusse teile ich einen dem Herausgeber unbekannt gebliebenen Brief Schlegels an Winter mit, dessen Original sich auf der Universitätsbibliothek in Heidelberg befindet.

Bonn d. 21sten Jan. 1819.

Mein hochgeehrtester Herr und Freund!

Ihren Brief vom 16ten d. M.[1] nebst der Einlage habe ich erhalten, u. sage Ihnen meinen besten Dank für Ihre gütigen Besorgungen. Sollten Sie bey Empfang dieses das bezeichnete Packet noch nicht in Händen haben, so bitte ich Sie, es von neuem zu begehren, ja ich bevollmächtige Sie unabweislich auf der unmittelbaren Einhändigung zu bestehen, welche nicht die geringste Mühe machen kann. Papiere von welchen meine Frau[2] wußte, daß ich die größte Wichtigkeit darauf lege, die ich ihr in vollem Vertrauen auf ihre Sorgfalt übergeben, die sie selbst mir versprochen auf das heiligste zu verwahren, und die ich sie vor meinen Augen in ihren Schrank habe verschließen sehen, können nicht verlegt seyn. Auch hat ja meine Frau sogleich bey Ihrer ersten Anfoderung bejahet, daß sie dieses Packet in Händen habe. Sie werden mich durch diese Besorgung ungemein verbinden; ich bin beschämt Ihnen so oft Mühe zu machen.

Nehmen Sie für heute mit diesen in Eil geschriebenen Zeilen vorlieb. Nächstens will ich Sie von meinen gelehrten Arbeiten u. sonstigen hiesigen Neuigkeiten unterhalten. Mit ausgezeichneter Hochachtung u. den freundschaftlichsten Gesinnungen

Ihr ergebenster

A. W. von Schlegel.

An

Herrn Buchhändler Winter
Wohlgeb.

in Heidelberg.
Großherzogthum Baden.

Prag. Josef Körner.

---

[1] fehlt gleichfalls bei Jenisch.

[2] Die junge Ehe war damals schon unheilbar auseinandergebrochen.

Selbstanzeigen.

G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte. Von Max Rychner. Seldwyla-Verlag, Bern-Waldshut.

Der Verfasser hat in seinem Buch den Versuch gemacht, die Entwicklung der Literatur-Geschichtsschreibung von Herder bis Gervinus darzustellen. Ein Schweizer weist auf die Größe dieses deutschen Prosaisten, den man zu lesen verlernt hatte, und von dem doch Julian Schmidt, Wilhelm Scherer und Erich Schmidt nach eigenen Worten die großen Impulse empfingen.

Gervinus hat die deutsche Literaturwissenschaft ganz eigentlich auf ihre schönste Höhe gebracht und ihr das geschenkt, was allein eine Wissenschaft groß und respektabel macht: eine große Persönlichkeit. M. R. (Zürich.)

Reinmar von Zweter als politischer Dichter. Ein Beitrag zur Chronologie seiner politischen Sprüche. Von Edgar Bonjour. 24. Heft der von H. Mayne und S. Singer herausgegebenen Sammlung „Sprache und Dichtung". Bern 1922. Paul Haupt. 8°. 59 S. M. 32.—.

In vorliegender Untersuchung versucht der Verfasser, Gustav Roethes Chronologie der polit. Sprüche Reinmars von Zweter (1887), die sich ihm als unhaltbar erwies, durch eine neue Anordnung zu ersetzen. Dadurch wird er zu einer andern Auffassung von Reinmars politischer Stellung und seinen Lebensschicksalen geführt und gewinnt ein einheitlicheres Lebensbild, das ihm mit dem Charakter des Dichters besser übereinzustimmen scheint. Während Roethe und im Anschlusse an seine Ausführungen W. Golther und Fr. Vogt Reinmar als treuen Kaiserfreund hinstellen, versucht der Verf. darzulegen, daß im Gegenteil Reinmar nie ein überzeugter Verehrer Friedrichs II. gewesen sein kann.

E. B. (Bern).

Dichter und Zeiten. Ein Sammelband deutscher Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart. Herausgeg. von Dr. Alfred Ludin, St. Gallen. 2., neugeordnete und erweiterte Auflage. Verlag von Huber u. Co., Frauenfeld. V. u. 322 Ss.

Die neue Auflage dieser Anthologie reicht nun bis auf Lissauer und Werfel; sie sucht, indem sie das weniger Charakteristische ausschaltete und dafür das Typische vermehrte und ergänzte, den Entwicklungsgang schärfer und klarer ans Licht zu stellen als die erste. Das neue Vorwort deutet, in knappster Form, den Weg an, den der Leser von Eichendorff bis zu Werfel durchmißt und schlägt, vom Grundsatz des Generationswechsels ausgehend, eine einfache, übersichtliche Gliederung des Jahrhunderts vor, die angesichts der verwirrenden Fülle der Erscheinungen willkommen sein dürfte. A. L.

Neuphilologische Theologie. Kritische Katechesen für Studenten der altfranzösischen Literatur. Von Dr. Maximilian Lewels. 96 S. Kommissionsverlag Carl Lamersdorf, Hamburg 3, 1922.

Diese Schrift ist eine Frucht der erstaunlichen Unkenntnis in katholischen Dingen, wie sie selbst in solchen gelehrten protestantischen Kreisen obwaltet, die sich berufsmäßig mit dem katholischen Mittelalter beschäftigen. Die Schrift bespricht zahlreiche, völlig irrige Äußerungen von Neuphilologen über Trinität, Firmung, Altarsakrament, Buße und gute Werke, Hölle und Fegfeuer, Gemeinschaft der Heiligen, Heiligenverehrung, Marienkult, Unbefleckte Empfängnis und andere Glaubenspunkte, die tatsächlich oder angeblich in der altfranz. Lit. berührt werden. An der Hand zahlreicher altfranz. Texte berichtigt die Schrift die vorgetragenen Irrtümer und sucht einer richtigen Auffassung der religiösen Seite des Mittelalters und dem vollen Verständnis religiöser Stellen in mittelalterlichen Werken die Wege zu ebnen. M. L. (Hamburg).

24.

Die Wandlungen des höfischen Epos in Deutschland vom 13. zum 14. Jahrhundert.

Probevorlesung von Dr. **Fritz Karg,** Privatdozent der deutschen Philologie an der Universität **Leipzig.**

Das 14. Jahrhundert gehört noch immer zu den Stiefkindern der deutschen Literaturgeschichte. Von Anfang an hat es unter der Nachbarschaft der großen Blütezeit gelitten, die um 1250 zu Ende ging. Diese war es, die die Germanisten des 19. Jahrhunderts vor allem fesselte; mit den Untersuchungen zur Geschichte der Nibelunge Not begründet Karl Lachmann 1816 die germanistische Textkritik und noch heute empfängt der Student seine grammatische Schulung am klassischen Mittelhochdeutsch Hartmanns und Walthers. Von der Kultur und dem Geistesleben jener Tage etwa bis zu Konrad v. Würzburg hat man gemeinhin ein verhältnismäßig klares Bild, im 14. Jahrhundert steht man — abgesehen von der Mystik — vielfach noch auf recht schwankem Boden. Von einem Eindringen in die geistige Atmosphäre dieser Zeit kann nicht die Rede sein, werden doch heute noch z. B. in einer bekannten, breit angelegten Literaturgeschichte der Karlmeinet, jene große Epenkompilation aus dem 14. Jahrhundert, und Ulrich Füetrers Buch der Abenteuer von 1490, also vom Ende des 15. Jahrhunderts, zusammen auf einer Seite erledigt. Was nun insbesondere die Weiterentwicklung des höfischen Epos nach 1300 anlangt, so ist überall zu lesen, daß inhaltlich und formal eine Verödung und Verwilderung einsetzt und daß die herrlichen Blüten der klassischen Zeit im nächsten Jahrhundert traurig verkommen. Eingehendere Untersuchungen hat man vorläufig darüber nicht angestellt. Ich will im folgenden versuchen, einige Beiträge zu dieser Frage zu geben, ohne jedoch den Anspruch auf ihre völlige Lösung zu erheben.

Man hat oft gesagt, das 14. Jahrhundert habe keine großen dichterischen Persönlichkeiten hervorgebracht. Das ist nur bedingt richtig. Gewiß war eine Steigerung über die um 1200 erreichte Höhe auf den damals gepflegten Gebieten zunächst nicht möglich, die Folgezeit mußte hier notwendigerweise einen Abstieg bringen. Aber der literarische Schwerpunkt verschiebt sich. Während noch um 1250 fast die gesamte schriftstellerische Produktion den Einfluß des Rittertums zeigt, treten noch vor Ablauf des Jahrhunderts andere, nicht-ritterliche

Literaturgattungen in den Vordergrund. Neben das höfische Epos, die ritterliche Minnelyrik, die höfisch drapierte Heldensage stellt sich die deutsche Predigt, die mit dem Hochkommen der Predigerorden mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, das Drama beginnt sich zu regen, Fabeln und Lehrgedichte machen sich breit, alles Erzeugnisse, die nicht mehr der ritterlichen Sphäre angehören und die beweisen, daß eine neue Zeit heraufdämmert, deren Morgenrot jene innerpolitischen Kämpfe vom Ende des 13. Jahrhunderts sind, die in den Städten eine soziale Umschichtung im Gefolge haben und die Zünfte, den kleinen Mann, nach oben tragen. Ein hausbackener Zug geht durch die Literatur jener Zeit; der Bürger, stolz auf die von ihm errungene Stellung im Staatsleben, strebt auch nach geistiger Macht. In der Didaktik werden gut bürgerliche Lebensideale aufgestellt, die Ritterlyrik wird durch den Meistergesang abgelöst — nur in der Mystik lodert eine düstere Glut, gleich als ob alles, was jenes Jahrhundert an innerem Feuer besaß, hier zusammengeflossen sei, eine wilde, gewaltige Kraft, sich selbst verzehrend durch die ausschließliche Hinkehr zum Jenseits — ähnlich einer herrlichen Blume, die nur nachts blühen kann. Hier sitzen die wahrhaft dichterischen Köpfe des 14. Jahrhunderts, Meister auch der Form, bis heute noch von Einfluß als Gestalter und Bildner der Sprache.

Das Rittertum war längst von der stolzen Höhe herabgesunken, auf der es zur Hohenstaufenzeit gestanden hatte. Die Kämpfe der Kaiser gegen die Raubritter, die Klagen des Seifrid Helbling, des Teichner und des Peter Suchenwirt, so verschieden diese drei auch zum Rittertum stehen, sind genugsam beredte Zeugnisse dafür. Mit verarmten Edlen wanderten jedoch ritterliche Bräuche in die Städte, der reichgewordene Bürger nahm manches von ihnen an, und so konnte auch die Ritterdichtung hier, in bürgerlichen Händen, eine verspätete Nachblüte erleben. Nur vereinzelt, wie beim Peter von Staufenberg, gehören die Verfasser noch ritterlichen Kreisen an.

Damit ändert das höfische Epos von selbst seinen Charakter. Es fragt sich nur, ob es wirklich das dekadente Kind einer gänzlich unkünstlerischen Zeit ist, für welches es gewöhnlich gehalten wird.

Für den Ritter der klassischen Zeit war das, was das höfische Epos brachte, nichts als das idealisierte Spiegelbild eigenen Erlebens. Mochte es auch weit von der Wirklichkeit abstehen, seine Elemente: Kampf, Abenteuerlust, Frauendienst, waren auch die Elemente ritterlichen Lebens. Immer wieder neue Züge weiß der Dichter den verschiedenen Situationen abzugewinnen, und er kann sich nicht genugtun in der Schilderung von Turnieren, Waffen und Gewändern, Ausführungen, die den modernen Leser vielfach ermüden, die aber dem Interesse des ritterlichen Publikums unmittelbar entgegenkamen. Der Dichter selbst fühlt sich in erster Linie als Ritter; Wolfram z. B. betont dies immer wieder: *schildes ambet ist mîn art.*

Es ist verständlich, daß der bürgerliche Dichter des 14. Jahrhunderts dem ritterlichen Stoff ganz anders gegenübersteht. Wohl werden noch immer *spere zerbrochen* und *schilde verhouwen*, aber die Feinheiten und Einzelzüge, die den Reiz der klassischen Erzählung ausmachen, verschwinden. Das Formelhafte, Typische tritt immer mehr hervor. Wendungen, die von den Großen zu Beginn des 13. Jahrhunderts geprägt worden waren, werden noch 100 Jahre später gebraucht, aber es steht nicht mehr wie einst ein Inhalt dahinter. Wie sehr allmählich das Ritterepos aus der ritterlichen Sphäre herauswächst, wird besonders klar, wenn man vergleicht, was in den verschiedenen Epen von einem Ritter verlangt wird. Das Ritterideal des beginnenden 13. Jahrhunderts zeichnet Hartmann v. Aue im Armen Heinrich[1]. Wie ein roter Faden zieht sich durch seine Forderung der Begriff der ritterlichen Ehre: *ân alle missewende / stuont sîn êre und sîn leben. / im was der rehte wunsch gegeben / ze werltlîchen êren: / die kunde er wol gemêren / mit aller hande reiner tugent.* (54ff.), und später: *er truoc den arbeitsamen last / der êren über rücke* (68/69). Und diese ritterliche Ehre schließt in sich: stæte, triuwe, zuht, milte, ferner Wahrhaftigkeit, Hilfsbereitschaft, Tapferkeit. Wenn daneben auch gewisse körperliche Eigenschaften verlangt werden: *er was ein bluome der jugent* (60), und auf höfische Fähigkeiten Wert gelegt wird: *und sanc vil wol von minnen* (71), *er was hübesch und dar zuo wîs* (74), so trägt das Ideal doch in erster Linie ethische Züge, und die dargestellten Helden entsprechen, nicht bloß bei Hartmann, sondern auch bei den Zeitgenossen, durchaus diesem Bild.

Bereits bei Konrad v. Würzburg begegnen wir einer wesentlich veränderten Auffassung. Zwar gibt auch er noch Charakteristiken im Stile der klassischen Zeit, wenn man auch den Eindruck hat, daß bei dem eleganten Plauderer Konrad nicht alles mehr so tief und echt ist wie bei Hartmann. So heißt es vom Vater Engelhards[3]: *ein herre von gebürte frî, / dem wonte zuht und êre bî, / milte und ganziu stæte* (223/25), oder von Partonopier[3]: *gelücke het an in geleit / triuwe, manheit unde ouch zuht* (284/85), *sîn herze was ein ouwe, / dar inne wuohs der êren bluot* (296/97) usö. Dagegen werden Engelhard selbst und Dieterich wie folgt gezeichnet: *Dâ mite ieman ûf erden / ze hove liep sol werden, / daz kunden si wol trîben. / lesen unde schrîben / sach man si beide schône. / in süezer stimmen dône / seitens unde sungen. / si tanzten unde sprungen. / si schuzzen ouch ze deme zil. / schâchzabel unde seitenspil / kundens ûzer mâzen wol. / swaz man kurzewîle sol / vor rittern und vor frouwen / hœren und vor schouwen, / daz lac an inmit voller kraft* (747ff.). Der Unterschied ist deutlich. An die Stelle der

[1] Der arme Heinrich, hg. v. H. Paul (Altdtsch. Textbibl. 3)[5], Halle 1912.

[2] Engelhard, Eine Erzählung v. K. v. W. mit Anmerkungen v. M. Haupt, Leipzig 1844.

[3] K.'s v. W. Partonopier u. Meliur, hg. v. K. Bartsch, Wien 1871.

innern, ethischen Kultur ist die der äußeren Form getreten. Das ist nicht mehr der Ritter aus dem Anfang des Jahrhunderts, der auf Aventiure ritt oder in heißen seelischen Kämpfen sich um den Gral mühte, das sind Hofleute, die man sich mit Schnallenschuhen und Galanteriedegen sehr wohl an einem Rokokohof denken könnte.

Daß die ritterliche Kultur um 1300 bereits sehr veräußerlicht war, ist aus dem Gauriel v. Muntabel[1] ersichtlich. Der Verfasser, selbst von hohem Stande, wettert zwar mehrmals über die Verderbtheit der Zeit (z. B. 3827ff.), nimmt sich aber nicht einmal mehr die Mühe, seinem Helden viel höfische Eigenschaften im alten Sinne beizulegen. Gauriel ist nur *küene unde snel* (2659), *ein ritter stolz* (414), *unverzagt* (538), benimmt sich *harte ritterlîche* (404); alles dies bleibt an der Oberfläche, wie auch der Dichter in der Hauptsache bedauert, daß das ritterliche Zeremoniell, nicht so sehr, daß der sittliche Gehalt der alten Zeit verlorengegangen ist.

Ein Zug vor allem ist es, der beim Übergang der ritterlichen Dichtung an den Bürger als Rittertugend eine immer größere Rolle spielt: der Ritter muß, wie Engelhard und Dieterich, lesen und schreiben können. Bereits ganz früh findet sich diese Forderung einmal, bei Gottfried, der den Tristan[2] eine gelehrte Bildung empfangen läßt: *sîn vater der marschalc in dô nam | und bevalch in einem wîsen man; | mit dem sante er in iesâ dan | durch fremede sprâche in fremediu lant; | und daz er aber al zehant | der buoche lêre anvienge | und den ouch mite gienge | vor aller slahte lêre* (2058ff.), doch teilt er gleich darauf mit, daß der junge Tristan auch in andern Künsten unterrichtet worden sei: *über diz allez lernet er | mit dem schilte und mit dem sper | behendeclîche rîten, | daz ors ze beiden sîten | bescheidenlîche rüeren* (2101ff.), und nun folgt eine Aufzählung aller der bekannten ritterlichen Tugenden, die Tristan sich aneignete. Der Bericht schließt: *diz tete der lobebære | sô lobelîchen unde alsô, | daz in den zîten unde dô | in allem dem rîche | nie kint sô tugentlîche | gelebete alse Tristan* (2136ff.).

Im 14. Jahrhundert nun werden aus den ritterlichen Helden der Romane mehr und mehr schrift-, sogar lateinkundige, oft recht spießige Bürgersleute, die sich nebenher ritterlichen Passionen hingeben. Im Busant[3] z. B. schickt der König von England seinen Sohn mit einem Kaplan als Lehrmeister nach Paris auf die hohe Schule, und besonders rühmend wird hervorgehoben, daß er dort an gelehrter Bildung sogar die beiden Söhne des Königs von Frankreich übertroffen habe (71ff.). Ebenso erzählen Colin und Wisse[4] vom jungen Karadot: *zuo*

---

[1] G. v. M., E. höfische Erzählg. a. d. 13. Jahrh., z. erstenmal hg. v. F. Khull, Graz 1885.

[2] Gottfried v. Straßburg, Tristan, hg. v. K. Marold (Teutonia 6), Leipzig 1906.

[3] Der Busant, Ges.-Abent. I., Stuttg. u. Tüb. 1850.

[4] Parzifal von Claus Wisse u. Philipp Colin, z. erstenmal hg. v. K. Schorbach, Straßburg 1888.

schuolen durch leren sat in / der künig, und do er latin / wol konde reden und verston, / do hies er in bereiten schon (47, 37ff.). Damit ist der Bericht über Karadots Erziehung beendet.

Die Söhne des Herzogs Heinrich im Friedrich v. Schwaben[1] werden ähnlich beschrieben: *Zů schůl waren sy gewesen, / Sy kunden schriben und lesen, / Darzů turnieren unnd stechen / Und die sper ritterlich zerbrechen, / Hőtzen, baissen unnd auch schiessen; / Kainer gůthait tett sy verdriessen* (19ff.). Als ihr Vater stirbt, legt er ihnen als erste Pflicht ans Herz, Gottes Gebote zu halten: *Habent lieb vor allen dingen got, / Das ist mein ler unnd mein gebot* (35/36). Von den spezifisch ritterlichen Tugenden ist nichts geblieben als die Forderung, gerecht zu richten und sich der Armen, Witwen und Waisen anzunehmen (37ff.), ein ausgesprochen sozialer Zug, der die bürgerliche Lebensauffassung des 14. Jahrhunderts deutlicher als alles andere ausdrückt und sich u. a. auch in den Reimsprüchen des Teichners[2] (S. 84) findet. Und wenn man gar die mystischen Schriften des 14. Jahrhunderts heranzieht, wird es ganz offenbar, wie sehr die Zeit vom Geist des Rittertums abgerückt war. Ich verweise hierzu etwa auf die Geschichte vom gefangenen Ritter, wie sie sich in Rulman Merswins Schriften[3] findet. Von zwei Rittern, die früher zusammen auf Aventiure gezogen sind, ist der eine durch eine göttliche Vision bekehrt worden und sucht nun seinen Genossen ebenfalls zu retten: *sage mir, lieber geselle, du weist doch wol das ich bi dir und mit dir, beide zuo schimpfe und zuo erneste und zuo natúrlicher liebe und minnen, in allen sachen din geselle bin gesin; und das solt du wissen, das mich das nuo von grunde mines hertzen gar sere vaste ruwende ist, das ich nút göttelicher minnen mit gantzem flisse nochgegangen bin, das ich nuo gantzen willen habe mit grosseme erneste ane zuo vohende, wenne ich nuo wol bekenne das götteliche minne dem menschen fride und fröide bringet, die in do von hertzen minnent; lieber geselle, ich bekenne also wol natúrliche, weltliche minne alse du, aber ich weis das wol, das ich nie keinen gantzen friden noch fröide in weltlicher minnen vinden kunde, also men in göttelicher minne vindet* (S. 170).

So hat sich also bereits im Verlauf des 13. Jahrhunderts zwischen dem wirklichen Leben und der im ritterlichen Epos dargestellten Welt eine Kluft aufgetan, und dieser Eindruck verstärkt sich, wenn wir einen Blick auf die Probleme werfen, die im Ritterroman aufgerollt werden. Das Epos der klassischen Zeit ist Ausdruck unmittelbaren Erlebens; es behandelt die Konflikte, die die ritterliche Welt jener Tage tatsächlich bewegten. Für Hartmann ist es ein Problem, aus

---

[1] Friedrich v. Schwaben, hg. v. M. H. Jellinek (D. T. d. Ma. I), Berlin 1904.

[2] Th. G. v. Karajan, Über Heinrich d. Teichner, Wien 1855.

[2] Nicolaus v. Basel, Leben u. ausgewählte Schriften, v. Dr. K. Schmidt, Wien 1866.

dem Widerspiel zwischen Minne und ritterlicher Pflicht herauszukommen, mag er im Erec den Ritter zeigen, der sich zu Haus verliegt, oder im Iwein das andere Extrem, den Ritter, der sein Genügen allein in Kampf und Aventiure zu finden glaubt. Es sind beides Variationen des gleichen Themas, mit dem sich jeder einmal auseinandersetzen mußte. Der Zwiespalt zwischen weltlichem und geistlichem Rittertum ist es, was Wolfram in Parzivâls Ringen um den Gral symbolisiert, und wenn Gottfried das uralte Menschheitsproblem der zwischen zwei Männern stehenden Frau aufgreift, so kleidet es sich ihm von selbst in ritterliches Gewand und äußert sich verschärfend im Widerspruch zwischen Liebe und Lehnspflicht. Auch die kleineren Dichter der klassischen Zeit, wie etwa Wirnt v. Gravenberg, der sich mit dem Motiv, daß der Sohn den unbekannten Vater sucht, durchaus an der Außenseite des Daseins bewegt, schöpfen doch Gedanken und Vorstellungen ausschließlich aus den Anschauungen ihres Standes.

In den großen Ritterepen des 14. Jahrhunderts fehlt dagegen überhaupt ein fester Kern, um den sich die Handlung gruppiert, ein Leitgedanke, der die einzelnen Episoden zusammenhält. Die Freude am Stoff überwiegt in ihnen allen, im Karlmeinet, bei Colin und Wisse, auch im Wilhelm von Oesterreich. Dichter und Publikum sehen aus der Enge des bürgerlichen Lebens in eine fremde Welt, an deren bunter Äußerlichkeit ihr Blick staunend hängen bleibt. Nur noch selten dringen ihre Gedanken zu dem, was hinter der glänzenden Oberfläche verborgen liegen könnte. Man fühlt, daß sie kein inneres Verhältnis mehr haben zu dem, was die notwendige Lebensäußerung einer früheren Periode gewesen war, und daß ihnen nichts übrig geblieben ist als eine problemlose Wiedergabe reinen Geschehens.

Das gilt auch für einige der kleineren Erzählungen des 14. Jahrhunderts, z. B. den Busant und die Königin von Frankreich. Andere dagegen mühen sich mit der Lösung eines Problems, das entweder, wie im Peter v. Staufenberg und im Friedrich v. Schwaben, dem Märchen entnommen ist, worauf ich später noch zurückkommen werde, oder vereinzelt auch der ritterlichen Sphäre angehört, wie etwa in der Rittertreue, wo das Eintreten eines Ritters für den andern und die Heiligkeit des Ritterworts gefeiert wird, oder in der Heidin, wo die Möglichkeit der zweifachen Wahl trotz der humoristischen Färbung im Grunde doch eine Frage ritterlichen Taktes in sich schließt.

Durchweg verzichtet man jedoch darauf, den Gang der Erzählung durch Reflexionen zu unterbrechen, wie wir sie in der klassischen Zeit und noch später, z. B. bei Konrad v. Würzburg, so zahlreich finden als einen wertvollen Ausdruck für die geistige Einstellung der Zeit. Wo gelegentlich, wie bei Colin und Wisse, solche Betrachtungen eingestreut werden, bestehen sie nur aus wenigen Versen und bringen nichts als landläufige, dem Sprichwort nahestehende Wahrheiten; z. B. *aber lange ist mir gesaget: / hochvart nüt dikke pris bejaget / unde*

der hoher stiget, denne er solte, / der vellet tieffer, denne er wolte (78, 36ff.), oder: *gedenke men besliessen sol, / ez si wisheit oder torheit wol. / sinen sin bedeke ein wiser man / unz ers mit statten geoffenen kan* (124, 26ff.).

Die Frage nach einem, das ganze durchdringenden Problem führt von selbst auf die Art der Komposition überhaupt. Das ganze 13. Jahrhundert hindurch sehen wir ein Ringen, den Stoff der z. T. ins Ungemessene aufgeschwellten Romane zu meistern. Hier bedeutet Hartmanns Iwein einen Gipfelpunkt, wie er erst in der Renaissance wieder erreicht wurde. Dieser Ruhm bleibt bestehen, selbst wenn die Geschlossenheit teilweise auf Rechnung der Vorlage Chrestien zu setzen ist. Denn andere haben trotz des gleichen Vorbildes etwas ähnliches nicht vermocht. Die feste Konzeption der Handlung läßt uns den Helden nie aus dem Auge verlieren, sodaß unser Interesse an seinen Geschicken stets wachgehalten wird und wir mit dauernder Spannung der Weiterentwicklung folgen. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, als ähnele der Iwein in seinem straffen Aufbau einem spätromanischen Dom; die Masse ist gebändigt, das Beiwerk auf das nötigste beschränkt.

Schon Wolfram legt seine Dichtungen wesentlich breiter und lokkerer an, fast hat man Schwierigkeiten, immer den Faden wiederzufinden. So erscheinen vor allem die Gawanabenteuer beinahe wie ein Fremdkörper, obwohl sie als Widerspiel zu Parzivâl und seiner Welt bewußt eingeführt sind und sich so rechtfertigen lassen. Auch versäumt es der Dichter nicht, seinen Hauptthelden durch gelegentliche Hinweise immer wieder in das Gedächtnis seiner Hörer zurückzurufen. Letzten Endes aber wird alles zusammengehalten durch die hohe sittliche Idee, deren Vorhandensein wir überall spüren und deren Stärke über jeden äußeren Mangel hinwegträgt.

Je weiter man zu Autoren zweiten und dritten Ranges hinabsteigt, desto weniger befriedigt die Komposition. Saran hat einmal[1] auf einen wichtigen Unterschied zwischen dem Volksepos und dem Ritterroman hingewiesen. Während in ersterem die Handlungen sich organisch auseinander entwickeln, folgen in letzterem die einzelnen Abenteuer willkürlich aufeinander, sodaß sie beliebig vertauscht werden können. Die höfische Erzählung neigt also von vornherein zu lockerem Aufbau. Wenn es im 13. Jahrhundert teilweise noch gelungen ist, die Stoffmassen des Epos zu bändigen und zu gestalten, so ist man nach Konrad von Würzburg nur noch selten imstande, im Großepos die einzelnen Bilder in ein allgemeines Ganzes einzuordnen. Der Gesamtinhalt fällt in eine Reihe kleiner Szenen auseinander. So ist der Friedrich v. Schwaben zwar in seiner ersten Hälfte, dem Märchen von der verzauberten und erlösten Jungfrau, nicht ungeschickt kompiliert und trotz großer Abschweifungen noch erträglich zusammen-

[1] PBB 21, 290ff.

gearbeitet, der zweite Teil jedoch besteht nur aus einer Reihe lose aneinandergehängter Abenteuer ohne inneres Band. Im Karlmeinet sind die einzelnen Karlsgeschichten nur mühsam und durchsichtig aneinandergeflickt. Und Colin und Wisse brechen unter Umständen mitten in einer Episode gewaltsam ab unter der Begründung, davon nicht länger erzählen zu wollen. Sie beginnen etwas Neues, ohne den fehlenden Rest jener Geschichte irgendwo anders später nachzuholen.

Die kleinere höfische Erzählung des 14. Jahrhunderts dagegen ist frei von diesen Verfallserscheinungen. Die Handlung ist fast immer fest gefügt, die Darstellung fein pointiert, der Knoten oft meisterlich geschürzt und gelöst. Wie einheitlich ist z. B. die Königin von Frankreich[1] aufgebaut, wenn auch hier gar keine ritterliche Luft mehr weht, Titel und Namen nur Staffage sind und die Könige und Grafen, die auftreten, ohne Gefahr für den Gesamteindruck in reiche Bürger verwandelt werden könnten; gehen die Entgleisungen doch sogar soweit, daß der König von Frankreich, als ihm eine Krämerin Nachricht vom Verbleib seiner verschwundenen Gemahlin bringt, diese Bürgersfrau *an den munt* (507) küßt und der Köhler, der der flüchtigen Fürstin Unterschlupf gewährt hat, zum Lohn nicht nur Burgen und Ländereien erhält, sondern sogar den Thronerben aus der Taufe heben darf (660ff.). Ein Meisterwerk geradezu in bezug auf Komposition ist Peter von Staufenberg. Von dem Ausritt am Pfingstmorgen bis zum Tod des Helden bildet die Handlung ein einziges geschlossenes Ganzes, nie biegt sie auf Seitenwege ab, wie es im 13. Jahrhundert so oft und vielfach zum Nachteil geschieht. Man wußte also im 14. Jahrhundert eine Erzählung sehr wohl spannend zu gestalten und war hierin den Epigonen der klassischen Zeit vielleicht noch überlegen. Die Art, wie hundert Jahre vorher Romane abgefaßt wurden, lang ausgesponnen, behäbig, ohne eigentlichen Höhepunkt, spricht nicht mehr an, mit großen Stoffmassen kann man nichts mehr anfangen. Das literarische Genre „lang" wird durch das Genre „kurz" abgelöst. Der Schwank, die kleine Erzählung, die Novelle treten das Erbe des Ritterromans an, zur selben Zeit, da in Spanien und Italien ähnliche Tendenzen sichtbar werden. Es scheint mir kein Zufall, daß im 14./15. Jahrhundert auch das Drama als literarische Gattung auftritt und der Sinn für den schlagfertigen Witz erwacht. Dringt doch das Schwankmäßige sogar in die alten Ritterepen, und die ehrwürdigen Gestalten und Szenen werden dem Zeitgeschmack entsprechend gefärbt. Keye z. B., dem schon im 13. Jahrhundert übel mitgespielt worden war, wird zum Prügelknaben des Artushofes oder auch zum Rüpel, je nach Bedarf, und die Geschichte von dem Horn, das denjenigen, der in der Minne untreu ist und aus ihm trinken will, den Wein aufs Gewand schüttet

[1] Die Königin v. Frankreich u. d. ungetreue Marschalk, Ges.-Abent. I, Stuttg. u. Tüb. 1850.

und so den Schuldigen verrät, ein Motiv, das in der Crône und im Mantel noch mit einer gewissen Würde erzählt wird, mutet jetzt fast an wie ein Schwank Till Eulenspiegels. Es ist jene Richtung, die über den Kaufringer auf die Rollwagenbüchlein und Wegverkürzer, kurz auf die Schwankliteratur hinführt.

Durch das Zerschlagen der großen Formen des 13. Jahrhunderts in kleine Episoden wird es möglich, daß die Erzählungsliteratur jetzt in viel breitere Schichten dringt. Man kann ruhig sagen, daß das 14. Jahrhundert in weit höherem Maße als das vorhergehende erzählungsfreudig ist. Eine unendliche Sehnsucht, über die heimischen Grenzpfähle hinauszublicken, über die Sphäre des Alltags sich zu erheben, liegt in dieser Zeit. Daher die Weiterbildung der Heldensage, die von gewaltigen Taten der Vorzeit erzählt, daher die Lust am ritterlichen Epos, das eine Atmosphäre von feiner Bildung verbreitet, daher schließlich auch die Vorliebe für die Anekdote, die hinführt in fremde Länder, die von Italien und dem Orient Kunde bringt und dem uralten Trieb des Deutschen zum Wandern entgegenkommt. Und in dem Maße, wie das eigentlich Ritterliche aus dem ritterlichen Epos schwindet, taucht — gleichsam als Ersatz dafür — etwas anderes auf, das Märchenhafte. Es mag ein Ausfluß jener Sehnsucht nach dem Fernen, Außergewöhnlichen sein, daß es gerade zu Ende des 13. Jahrhunderts mit dem Hochkommen der bürgerlichen Kultur so üppig emporwuchert.

Der klassischen Zeit ist dieser Zug nicht fremd. Iwein wird vor der Rache der Burgbewohner, deren Herrn er erschlagen hat, durch den unsichtbar machenden Ring der Lunete gerettet, Tristan und Isolde fesselt ein Zaubertrank zu unheilvoller Liebe aneinander, Gaweins Abenteuer in Schastelmarveile, das wandernde Bett, die geheimnisvollen Steinwürfe, der Kampf mit dem Löwen: alles dies gehört dem Reich des Wunderbaren an. Dabei ist eines auffallend: es erscheinen in der klassischen Zeit an Märchengestalten fast nur Riesen und Zwerge. Sie unterscheiden sich von den Menschen nur hinsichtlich ihrer Größe und der ihnen innewohnenden Kräfte. Im übrigen aber gehören sie ganz der menschlichen Welt an. Menschlichen Waffen unterliegen sie, und der Held vermag sie, dank seiner außergewöhnlichen Tapferkeit ohne fremde Hilfe zu besiegen. In der Crône überwindet so Gawein den Wassermann, der große Ähnlichkeit mit Grendel hat, ein Ungeheuer, dessen Waffe in einem Baumstamm besteht, ferner den Riesen Assiles, der mit einem Schild wie eine Mauer und einer Linde als Speer ausgerüstet ist. So hat es auch Iwein auf seinen Ritterfahrten des öfteren mit Riesen zu tun, stets behält er jedoch den Sieg. Wie nahe diese Wesen der natürlichen Welt noch stehen, zeigt die Gestalt des Waldmenschen, von dem Kalogreant am Anfang des Iwein der staunenden Hofgesellschaft erzählt. Unbeschadet seiner riesenhaften Körperverhältnisse

und seines abschreckenden Äußeren gebärdet er sich wie ein harmloser, fern jeder Kultur aufgewachsener Mensch, der wissensdurstig sich Auskunft über Aventiure und Rittertum geben läßt. So sind es im Grunde nur durch besondere körperliche Eigenschaften ausgezeichnete Menschen, die uns hier entgegentreten. Nur selten hat der Held, wie etwa Tristan, Drachen und andere Fabeltiere zu bekämpfen. Daneben finden sich zuweilen auch Gegenstände mit wunderbaren Kräften. Sie kommen dem Helden zu Hilfe, wie jener Ring der Lunete dem Iwein, oder bringen ihm Gefahr, wie das Schwert der Amurfina, das sich um den Leib Gawans legt und sich erst dann wieder von ihm löst, als er sich bereit erklärt, die Besitzerin zu heiraten. Über die Herkunft dieser Gegenstände zerbricht sich der Dichter nicht den Kopf, niemals tritt ein Zauberer auf, der mit ihnen absichtlich dem Helden schaden will. So stellen sie sich einfach als dichterische Hilfsmittel dar, eine ins Stocken geratene Handlung weiterzuführen. Der Ring, durch den Iwein gerettet wird, ist im Grunde nur eine mittelalterliche Form des deus ex machina. Niemals ist das Epos als ganzes auf einem Märchenvorgang aufgebaut. Das gilt auch für den Parzivâl, den man vielleicht als Gegenbeispiel hier anzuführen geneigt sein könnte. Das Motiv, eine Erlösung von der Stellung einer bestimmten Frage abhängig zu machen, ist allerdings märchenhaft, und so liegt es im französischen Gralsroman vor. Es ist bezeichnend für das deutsche Epos der klassischen Zeit, daß es die Märchenfrage: „Wie dient man dem Gral?“ umwandelt in eine ethische, von Mitleid für den kranken Anfortas erfüllte: „*œheim, waz wirret dir?*“ Die Entscheidung hängt hier also von einer bestimmten Gesinnung ab und ist lange vorher bereits gefallen durch die Rückkehr Parzivâls zu Gott. Ähnlich erscheint auch der Minnetrank, durch den das Verhältnis zwischen Tristan und Isolde ausgelöst wird, nur als ein Symbol für die geheimnisvoll zwingende Macht der Liebe.

Eine interessante Weiterentwicklung bringt Konrad v. Würzburg. Bei ihm ist das Irrationale gewissermaßen rationalisiert. Man bezeichnet Partonopier und Meliur gern als ein Feenmärchen. Das scheint mir nur mit Einschränkung richtig zu sein. Meliur ist keine Fee geheimnisvoller Herkunft. Sie ist die Tochter des Kaisers von Konstantinopel und hat die Schule besucht und die Zauberkunst gelernt, um nach des Vaters Tode, der keine Söhne hat, das Land mit Geschick regieren zu können. Da man sie nun aufgefordert hat, sich zu verheiraten, benützt sie ihre Zauberkünste, um Partonopier an sich zu locken. Also kein blindes Walten geheimnisvoller Kräfte und Personen, sondern eine ganz zielstrebige Verwendung erworbener Fertigkeiten.

Das echte Feenmärchen finde ich erst im 14. Jahrhundert. Im Peter von Staufenberg und Friedrich von Schwaben ist die gesamte Handlung auf dem Wunderbaren aufgebaut. Sie spielt sich nicht mehr

auf dem Boden der Wirklichkeit ab, sondern ganz in der Märchenwelt. Peter von Staufenberg[1] ist eine reizende kleine Geschichte von einem Ritter, der bei einem Ausritt eine wunderbar schöne Frau findet. Sie bietet ihm an, die Seine zu werden und auf seinen Wunsch immer bei ihm zu sein unter der Bedingung, daß er nie ein eheliches Weib nehme. Tue er das, so müsse er sterben. Er geht darauf ein, läßt sich dann aber doch durch seine Freunde überreden, eine vornehme Dame zu heiraten und stirbt wirklich nach drei Tagen, nachdem beim Hochzeitsmahle das angekündigte Todeszeichen, ein menschliches Bein von großer Schönheit, an der Decke des Saales erschienen war.

Stärker noch greift das Übernatürliche im Friedrich von Schwaben ein. Friedrich trifft auf der Jagd eine Hirschkuh, die er bis zu einem einsamen Schloß verfolgt. Hier verwandelt sie sich zur Nachtzeit in eine Prinzessin. Sie erzählt ihm, daß sie und zwei ihrer Gespielinnen von ihrer Stiefmutter mit Hilfe eines Zauberers ihrer natürlichen Gestalt beraubt worden seien, nachdem man vorher ihren Vater auf verleumderischem Wege zum Einverständnis mit diesen Plänen gebracht hatte. Sie könne nur erlöst werden, wenn ein Ritter von hoher Geburt eine gewisse Zahl von Nächten bei ihr weile, ohne sie zu sehen noch zu berühren. Geschieht das letztere, so ist die Erlösung unmöglich. Wird sie von ihm gesehen, so verwandelt sie sich in eine Taube. Als solche kann er sie und ihre Gespielinnen wiederfinden am reinsten Brunnen der Welt, wo sie zu gewissen Stunden, in menschliche Gestalt zurückverwandelt, baden. Gelingt es ihm dann, unbemerkt ihre Kleider an sich zu nehmen, so ist der Zauber gebrochen. Friedrich erklärt sich bereit, die Erlösung zu vollbringen. Durch die Einflüsterungen des Zauberers, der ihn aus der Ferne beobachtet und die Entdeckung seines schändlichen Treibens fürchtet, läßt er sich verführen, bei einem seiner nächtlichen Besuche ein Licht anzuzünden und die schlafende Prinzessin zu betrachten. Dadurch geht sie ihm zunächst verloren, und erst nach langen Irrfahrten und zahllosen Abenteuern, die er mit Riesen, Zwergen, Zauberern und allerlei Ungeheuern besteht, gelingt ihm am reinsten Brunnen der Welt ihre Erlösung. Das ist im Grunde kein Ritterepos mehr, sondern ein Märchen. Die Personen und Wesen, die mit übernatürlichen Kräften ausgestattet sind, lassen sich nicht mehr mit menschlichem Maßstab messen und mit menschlichen Waffen besiegen. Es ist ihnen nur wieder mit Zauber beizukommen. So bilden sie eine eigene Welt, ein Reich für sich.

Was also ursprünglich nur vorsichtig im äußersten Notfall angewendet wird, was nur dazu dient, gewisse Situationen für den Helden zu retten oder ihm große, jedoch nicht unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenzustellen, deren Beseitigung seine Kraft in um so rei-

[1] Zwei altdeutsche Rittermaeren (Moriz v. Craon-Peter v. Staufenberg), neu hg. v. E. Schröder, [3]Berlin 1920.

nerem Lichte erscheinen läßt, dieses seltene Beiwerk fängt allmählich an zu wuchern, bis es am Schluß den eigentlichen Stoff verdrängt und ast allein übrig bleibt.

Zuletzt noch ein Wort zu der Entwicklung, die die formale Seite des Ritterromans im 14. Jahrhundert genommen hat. Er erscheint allerdings nach wie vor im Gewand der vierhebigen Reimpaare. Der Versuch Wolframs am Anfang des 13. Jahrhunderts, im Titurel die stychische Form durch Strophen zu ersetzen, war ohne Nachfolge geblieben. Die herrschende Tradition war noch zu stark, als daß er mit seiner Neuerung Anklang gefunden hätte. Ebenso wird das höfische Epos im 13. Jahrhundert nur einmal, im Lanzelot, in Prosa umgesetzt. Auch diese Form lehnen die Zeitgenossen offenbar noch ab. Erst um 1270 lebt die Titurelstrophe, wenn auch in etwas veränderter Gestalt, wieder auf und wird mit Ulrich Füetrer und Püterich v. Reicherzhausen zur feierlichen Prunkstrophe des 15. Jahrhunderts. Aber wenn das Ritterepos auch den überlieferten Reimpaaren treu bleibt, so gehen doch in der Art, wie sie verwendet werden, beträchtliche Wandlungen vor sich, und zwar ist auch hier wieder zu scheiden zwischen dem Großepos und der kleinen Erzählung.

In ersterem verschwindet im 14. Jahrhundert jene klassische, noch von Konrad von Würzburg fast ins Extrem getriebene Glätte der Form vollständig. Bereits in den ersten Jahrzehnten wird der bis dahin noch ganz nach altem Muster gebaute Vers holperig und unregelmäßig. Hatte man bisher nur den Wechsel 4 stumpf, 3 klingend gelten lassen, so tauchen nun nicht nur 4 klingend auf, sondern es werden sogar 4hebige Verse mit 3hebigen, ja mit 5- und 6hebigen in einem Reimpaar gebunden. Der Widerspruch zwischen Versbetonung und Satzbetonung wird immer häufiger, der alternierende Rhythmus des 13. Jahrhunderts verschwindet. In diesem Punkt ist sicher viel auf Konto des Ungeschicks der jeweiligen Bearbeiter zu buchen. Die tiefere Ursache scheint mir jedoch darin zu liegen, daß der Zweck der ganzen Dichtungsart sich änderte. Man weiß bereits seit Karl Lachmann — und eine Reihe von Stellen der Epen selbst spielen unmittelbar darauf an —, daß das Epos des 13. Jahrhunderts mündlich vor einem ritterlichen Publikum vorgetragen wurde, das für alle Feinheiten der Form ein außergewöhnlich geübtes Ohr hatte. So ist es durchaus darauf angelegt, laut gelesen zu werden, und es gewinnt erst dann rechtes Leben, wenn man ihm sein ursprüngliches Medium, den mündlichen Vortrag, wiedergibt. Über vieles liest das Auge achtlos weg, ja es empfindet vielleicht als ermüdend, was gesprochen durch klangliche Variationen eine ausgezeichnete Wirkung auszuüben imstande ist. Ich erinnere etwa an die Schilderung des Artushofes im Iwein[1]: *dô man des pfingestages enbeiz, / mänlich im die vreude nam /*

[1] Iwein, hg. v. G. F. Benecke u. K. Lachmann, [4]Berlin 1877.

der in dô aller beste gezam. / dise sprâchen wider diu wîp, / dise banecten den lîp, / dise tanzten, dise sungen, / dise liefen, dise sprungen, / dise schuzzen zuo dem zil, / dise hôrten seitspil, / dise von seneder arbeit, / dise von grôzer manheit. / Gâwein ahte ûf wâfen: / Keiî legt sich slâfen / ûf den sal under in: / ze gemache ân êre stuont sîn sin. (62ff.). Das heitere bunte Leben des festlichen Hofes könnte keinen besseren Ausdruck finden als diese leicht dahin gleitenden kurzen Sätzchen, deren paralleler Bau gerade mit der stereotypen Einleitung *dise . . . . dise*, im Kontrast zu welcher auf die folgenden Verben ein besonderer Nachdruck gelegt wird, das bewegte Treiben der ihrer Muße hingegebenen Ritter wie in einem Spiegelbild auffängt. Nur bei dem Reimwort '*seitspiel*' wird der regelmäßige Wechsel von Hebung, Senkung unterbrochen. Mit ganz anderen Mitteln arbeitet der Dichter dagegen, wenn es sich für ihn darum handelt, Einzelheiten hervorzuheben, den Hörer mit Nachdruck auf gewisse Dinge hinzuweisen, Bewunderung oder Furcht zu erregen. Wie zahlreich verwendet Hartmann z. B. Synkope der Senkung in der Schilderung des Waldmenschen im Iwein. Aber er häuft sie nicht planlos, sondern schiebt immer zwischen die einzelnen Kraftstellen regelmäßig gebaute Verse ein: *sîn ántlűtze wol ellen breit / mit grôzen rúnzèn beleit. / ouch wâren ime diu ôren / als eime wálttôren / vermíesèt zewâre / mit spannelangeme hâre, / breit alsam ein wanne. / dem ungevüegen manne / wâren granen unde brâ / láne rûch ùnde grâ; / diu nase als eim ohsen gróz, / kúrz, wît, níender blôz; / daz antlütze dürre, vlach; (ouwî wie eíslîch er sach!) / diu ougen rôt, zórnvàr. / der múnt hât íme gar / Bêdenthalp der wangen / mit wîtè bevangen. / er was stárkè gezan, / als ein eber, niht als ein man: / ûzer-halp des mundes tür / rágtèn sî im her vür, / lánc, schárpf, grőz, bréit.* (437ff.). So erreicht er bei seinen Hörern einen unmittelbar anschaulichen Eindruck. Ähnliches läßt sich auch bei Wolfram häufig beobachten. Meint man nicht, den roten Ritter lebendig vor sich zu sehen, wenn man hört[1]: *sîn harnasch was gar sô rôt / daz ez den ougen rœte bôt: / sîn ors was rôt unde snel, / al rôt was sin gügerel, / rôt samît was sîn covertiur, / sîn schilt noch rœter danne ein fiur, / al rôt was sîn kursît / und wol an in gesniten wît, / rôt was sîn schaft, rôt was sîn sper, / al rôt nâch des heldes ger / was im sîn swert gerœtet, / nâch der scherpfe iedoch gelœtet* usw. (145, 17ff.). Alles beruht hier auf der Wiederholung des Eigenschaftswortes *rôt*, das sich den Zuhörern förmlich einhämmert, denn 4mal steht es in beschwerter Hebung (*sîn ors was rôt unde snel, al rôt was sîn gügerel, al rôt was sîn kursît, al rôt nâch des heldes ger was im sîn swert gerœtet. . . .*), 2mal ist es in Doppelkonstruktion mit schwebender Betonung verwendet: (*rôt was sîn schaft, rôt was sîn sper*, und am Schluß der ganzen Schilderung nochmals: *blanc was sîn vel, rôt was sîn hâr*). Auch hier ist die Wirkung

[1] Wolfram v. Eschenbach, hg. v. K. Lachmann, [5]Berlin 1891.

verstärkt durch dazwischen gelegte regelmäßige Verse und den Wechsel mit den Formen *rœte*, *rœter*, *gerœtet*.
Augenblick, wo die Worte des Kindes einsetzen, die Stimme ihre gewöhnliche Sprechlage verläßt und einen hohen, fast singenden Ton annimmt. Wollte man sie nicht in dieser Art umlegen, würde sehr viel und gerade das Reizvollste verloren gehen. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Für mündlichen Vortrag spricht ferner, daß Wolfram den Knaben Parzivâl tatsächlich mit kindlicher Stimme reden läßt: So in der anmutigen Szene mit Karnahkarnanz: *aber sprach der knappe sân, / dâ von ein lachen wart getân. / 'ay ritter guot, waz mahtu sîn? / du hâst sus manec vingerlîn / an dînen lîp gebunden, / dort oben unt hie unden.'* (123, 19ff.). Wer sich diese Stelle laut vorliest, wird beobachten, daß in dem

Stärker noch als bei Hartmann und Wolfram ist bei Gottfried alles auf dem Klang aufgebaut. Man gewinnt geradezu den Eindruck, daß hier der Angelpunkt seines ganzen Schaffens liegt. Man vgl. etwa folgende beliebig herausgegriffene Stelle: *Ich hân mir eine unmüezekeit / der werlt ze liebe vür geleit / und edelen herzen zeiner hage / den herzen den ich herze trage, / der werlde in die mîn herze siht. / ine meine ir aller werlde niht / als die, von der ich hœre sagen, / diu keine swære müge getragen / und niwan in fröuden welle sweben: / die lâze ouch got mit fröuden leben! / der werlde und diseme lebene / enkumt mîn rede niht ebene: / ir leben und mînez zweigent sich. / ein ander werlt die meine ich, / diu sament in eime herzen treit / ir süeze sûr, ir liebez leit, / ir herzeliep, ir senede nôt, / ir liebez leben, ir leiden tôt, / ir lieben tôt, / ir leidez leben. / dem lebene sî mîn leben ergeben, / der werlt wil ich gewerldet wesen, / mit ir verderben oder genesen* (45ff.). Die Wirkung dieser Verse beruht auf dem Wechselspiel der Worte: *werlt*, *herze*, *fröude*, *liep*, *leben*. Sie stehen stets an den klanglich am meisten ausgezeichneten Stellen, und man merkt deutlich, wie immer das folgende, vom vorhergehenden ausgelöst, wie ein Echo antwortet. So entsteht eine fortgesetzte Kette klanglicher Spiele und Gegenspiele, eine Perlenschnur, an deren Verlauf sich auch die Gedanken des Dichters weiterreihen.

Nichts von alledem mehr im Parzival von Colin und Wisse oder im Friedrich von Schwaben; man vgl. etwa aus letzterem V. 1445ff.: *Von Schwauben Fridrich, da wider bit ich dich, / Deß solt du gewern mich, / Umb kainerlay geschicht / Solt du deß volgen nicht, / Das du tůst besinnen / Das du uns mit losung múgest gewinnen. / Wie ich můß liden ymmer schmertzen, / So gan ich dir nit in meinem hertzen / Das du kumpst umb lib und gůt: / Kain hilf oder frőd mir das tůt. / Doch wil ich sagen dir: / Dein lieb nimmer kompt von mir, / Als kúngin Sigun, aller junckfräwen ain blům / Trůg die starcke liebe schôn / Irm amys, kúng Schanachtalander: / Da in mit ainer tyost Orilus von Lalander / Zů tode stach, / Mit grossem ungemach / Hett sy in lanng gebalsamt in ir schoß.* Jeder muß

hören, daß diese Verse keinen Klang mehr haben. Wie unbeholfen wirkt z. B. die Reihe der auf *i* abgestimmten Reime *dich: mich*, *geschicht: nicht*, *besinnen: gewinnen* oder der stereotype Satzbau, in dem sich eine fast ärmlich anmutende syntaktische Unbeweglichkeit ausspricht (Satzanfang mit *daz*), oder der in keiner Weise inhaltlich bedingte Wechsel von langen und kurzen Versen. Der Unterschied ist deutlich. Fast möchte man überhaupt nicht mehr von Poesie, sondern von gereimter Prosa sprechen. Hier dichtet der Autor nicht mehr mit Rücksicht auf Zuhörer, sondern er hat nur das geschriebene Wort vor Augen. Darüber kann auch die stereotype Formel: *merket daz*, *wizzet daz*, die z. B. Colin und Wisse mit Vorliebe gebrauchen und mit der angeblich das Publikum angeredet wird, nichts ändern. Die Formel wird ja überhaupt herrschend in jener Zeit, und nur so haben wir diese Anrede zu werten.

Anders liegen die Dinge im Kleinepos. Hier herrscht vielfach noch die elegante Form des 13. Jahrhunderts, besonders ist der Einfluß Konrads von Würzburg noch lebendig. Fast scheint es, als seien diese kleinen Geschichten wie die Epen der klassischen Zeit zum mündlichen Vortrag bestimmt gewesen, wozu sie sich wohl auch in ihrer Kürze und Pointiertheit besonders eignen mußten. Ein Gruß wie jener, mit dem Peter von Staufenberg am Pfingstmorgen die an seinem Wege sitzende Fee anredet: *Got grüeze üch, frou, durch alle zuht, / got grüeze üch, hochgelopte fruht. / ich grüeze üch, allerschœnstez wip / die ie gewan sel unde lip, / die mir uf erden ie wart kunt: / ich grüeze üch, frouwe, tusentstunt* (293/98), hätte auch von Gottfried nicht feiner formuliert werden können und zeigt, daß dem Verfasser die höfische Minnelyrik nicht fremd gewesen sein kann. Und wie meisterhaft ist oft die Behandlung des Dialogs, in dem das erstarkende Gefühl für das Dramatische sich deutlich ankündigt. Man vergleiche hierfür aus der Heidin[1], einem Gedicht, das durchaus auf Rede und Gegenrede aufgebaut ist, V. 1649/61: *Der künic jæmerlîchen sprach: / 'Ouwê mir hiute und immer ach! / Sie hât verloren gar den sin. / Ouwê, liebiu frouwe mîn.' / Sprach er, 'wer hât dir getân?' / Sie sprach: 'sehet in alle an!' / Er sprach: 'gebt mir wîrouch!' / Sie sprach: 'ir sît gar ein gouch!' / Waz sol ich iu mêre sagen? / Der künic wart si vaste klagen. / Sprach er 'ja', sie sprach 'nein', / Nante er 'brôt', sie sprach 'stein', / Sprach er 'trucken', / sie sprach 'naz'.*

Zusammenfassend läßt sich nunmehr sagen, daß wir bei dem Ritterepos des 14. Jahrhunderts nicht durchweg nur von Entartung sprechen dürfen. Ein Zweig desselben, das aus dem 13. Jahrhundert übernommene Großepos, trägt allerdings deutliche Zeichen des Niedergangs an sich. Es ist nicht mehr wie früher Ausdruck eines Zeitbedürfnisses. Nur Dichter geringeren Grades, die die gewaltigen Stoff-

[1] Mittelhochd. Novellen I. Die Heidin, hg. v. L. Pfannmüller (Kl. Texte 92), Bonn 1912.

massen kompositionell und formal nicht mehr zu bezwingen vermögen, pflegen es noch. Die Masse der Zeitgenossen wendet sich dagegen den kleineren Formen zu, die leichter zu übersehen und sicherer zu handhaben sind und die, im 13. Jahrhundert noch vereinzelt, jetzt zum charakteristischen Merkmal der ganzen Literaturperiode werden. Es fehlt hier nicht an Schöpfungen, die man in bezug auf Komposition und äußere Form kleine Meisterwerke nennen kann. Bezeichnend für die ganze Gattung ist das Hinausgreifen über die ritterliche Sphäre und die Verbindung auf der einen Seite mit dem Schwankartigen, auf der andern mit dem Märchenhaften. So bilden sie die Unterhaltungslektüre der Zeit, wie sie jede Epoche hat, die Abenteuergeschichte, die später im Amadis wieder auflebt, die im 18. Jahrhundert in den Robinsonaden und der Insel Felsenburg ein modernes Gewand anzieht und im 19./20. Jahrhundert ihre Entsprechung in der Indianer- und Kriminalgeschichte findet.

Eins jedoch ist dem Ritterroman auch im 14. Jahrhundert noch eigen, das ist der untragische Charakter, den bereits das Epos der klassischen Zeit zeigt. Eine Ausnahme bildet nur Gottfried von Straßburg, eben weil er kein spezifisch ritterliches, sondern ein Menschheitsproblem behandelt. Er hat zwar seinen Tristan nicht vollendet, aber es ist kein Zweifel, daß die Liebenden an ihrer verhängnisvollen Leidenschaft zugrundegehen müssen. Dieser untragische Ausgang trennt das höfische Epos von der Heldensage, die ihrer ganzen Anlage nach auf den Untergang der Beteiligten zustrebt.

25.

Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil.

Beiträge zu seiner Erklärung, in Gestalt eines Literaturberichts von Dr. **Robert Petsch,** ord. Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität **Hamburg.**

Die beiden Teile der Fausttragödie haben recht verschiedene Schicksale erlebt. Der erste Teil, bei seinem Erscheinen von wenigen voll begriffen und gewürdigt, hat alsbald doch die gelehrte Welt beschäftigt: auf eine Zeit oft willkürlicher „philosophischer" Deutungen folgten immer tiefer greifende Forschungen über Werdegang und Voraussetzungen der Dichtung und ganz zuletzt suchte ein neues Geschlecht mit neuen Waffen in den künstlerischen Organismus als solchen einzudringen; das war selbstverständlich, weil inzwischen nicht bloß die menschlich-geistige Bedeutung, sondern auch der eigentlich ästhetische Wert der Dichtung trotz aller Problematik der „dramatischen" Form herausgefühlt und herausgearbeitet worden war. Der erste Teil des „Faust" wird als eines unserer größten nationalen Kunstwerke gleichermaßen von „Klassikern und Gotikern" anerkannt und wenn während

des Krieges ein französischer Schriftsteller die Behauptung wagte, eine einzige Seite Livius habe mehr Wert, als der ganze „Faust", so antwortete ihm, nicht bloß aus unserem Vaterlande, ein fröhliches Gelächter. Ruhig ist es im Lager der Forschung über den „ersten Teil" auch heute nicht. Der Wettstreit der älteren und neueren Methoden ist erst jüngst durch G. Roethe[1] aufs neue belebt worden, sicherlich zum Heile des Ganzen. Aber die Erörterung gilt kaum mehr dem letzten Sinn des Gedichtes — abgesehen von den alljährlich auftretenden „ganz neuen und allein wahren Lösungen" des „Fausträtsels" im Sinne irgendeiner Geheimlehre; sie geht auf die Art, wie Goethe jenen Sinn ausgedrückt hat, auf die Frage nach der künstlerischen Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes als solchem.

Anders steht es mit dem „Zweiten Teil". Auch hier ist eine Fülle gelehrter Arbeit, freilich seitens eines kleineren Kreises und für eine auserlesenere Schar, an die Entstehungsgeschichte und an die Deutung des einzelnen gewandt worden. Mit geschickter Hand hat der jüngst verstorbene Ernst Traumann[2] in seiner glänzend geschriebenen Paraphrase das bisher Geleistete zusammengefaßt und mannigfach ergänzt, vornehmlich nach der Seite der künstlerischen Interpretation; wie viel dennoch unerledigt geblieben war und von wie viel Seiten her wir in Goethes Schaffen eindringen müssen, ehe seine Gesichte vor uns aufleben und ehe sein Formwille in uns wiedererwacht, das haben neuere Arbeiten zur Genüge gezeigt. Die ästhetische Interpretation des Kunstwerkes aus seiner eigenen Gesetzlichkeit heraus hat Gundolf, auf geschichtlicher Grundlage fußend, in seinem großen Goethewerk mächtig gefördert: eine tief eindringende Analyse jeder einzelnen Szene, jedes Versgebindes, ja zahlloser Einzelheiten hat die außerordentlich feine und eindringende Arbeit von Helene Herrmann[3] uns geschenkt: kein „Erklärer", auch der vorwiegend philologische nicht, wird in Zukunft an dieser Arbeit vorübergehen dürfen, ohne sich gründlich mit ihr auseinanderzusetzen.

Daß aber auch für die sozusagen materielle Seite der Erklärung und für die Entstehungsgeschichte des „Zweiten Faust" nach dem zunächst einmal abschließenden, knappen Kommentar Erich Schmidts (im 14. Bande der Cottaischen Jubiläumsausgabe) noch genug zu tun blieb, zeigen die Arbeiten von Adolf Trendelenburg[4], die zunächst

---

[1] Vgl. darüber Band X, S. 138ff., 203ff. dieser Zeitschrift. Inzwischen hat H. Meyer-Benfey in den „Preußischen Jahrbüchern" Bd. 192, S. 279ff. (1923) zu diesen Fragen eine vielfach abweichende Stellung eingenommen.

[2] Ernst Traumann, Goethes Faust nach Entstehung und Inhalt erklärt in 2 Bänden. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 2 Bände. Der Tragödie 2. Teil. München, C. H. Becksche Buchhandlung, 1920. Eine dritte Auflage steht unmittelbar bevor.

[3] Zeitschrift für Ästhetik, Band XII, S. 86ff., 161ff., 316ff.

[4] Adolf Trendelenburg. a) Zu Goethes Faust. Vorarbeiten für eine erklärende Ausgabe. Berlin und Leipzig 1919. Vereinigung wissenschaftlicher Ver-

für weitere Kreise bestimmt sind, aber durch ihre innere Gediegenheit auch die ernste Forschung angehen und sie noch lange beschäftigen und anregen werden. Daß der Verfasser von Hause aus nicht Germanist ist, verrät sich freilich in gelegentlichen Irrtümern, z. B. in seinem Festhalten an der unseligen dreistöckigen „Mysterienbühne" Devrients, die von der Wissenschaft längst zum alten Eisen geworfen wurde. Im übrigen ist er als geschulter Philologe mit allen Waffen der Interpretation, als hervorragender Archäologe mit dem Blick für das lebendige Kunstwerk und mit einer geradezu erstaunlichen Monumentenkenntnis ausgerüstet, um uns mit Goethes Augen sehen zu lehren; der begeisterte und begeisternde, noch in der zweiten Hälfte der siebziger jugendlich fühlende Lehrer der Jugend, der verehrte Anreger weitester Kreise der Berliner Bevölkerung weiß auch uns in schlichter, unaufdringlicher und doch des ästhetischen Reizes nicht entbehrender Weise zu belehren. Einem zweibändigen Kommentar des Werkes schickte er eine Reihe von weiter ausgreifenden Abhandlungen voraus, die sich im wesentlichen schon mit Fragen des zweiten Teils beschäftigten und nun die eigentliche Erklärung entlasten. Das erläuternde Werk selber bringt den Text im wesentlichen nach Erich Schmidts Vorgang in der Weimarer Ausgabe; doch läßt Trendelenburg szenische Bemerkungen weg, die in der maßgebenden Handschrift fehlen, gestaltet frei die Zeichensetzung um[1] und sucht auch sonst „Hilfen" für das Verständnis anzubringen. So bringt er, ohne Goethes Text zu berühren, eine Scheidung der Szenen und Auftritte an und zählt die Verse in den letzteren durch. Nur am oberen Rande der rechten Seite sind jeweils die zugehörigen durchgeführten Verszahlen der Weimarer Ausgabe genannt. Im Gegensatz zu dieser klassischen Edition ist aber Trendelenburgs Text reichlich, fast überreichlich mit Erläuterungen ausgestattet. Fast die halbe Seite ist jeweils mit Einzelbemerkungen ausgefüllt, die aber nicht eigentlich philologisch i. e. S. gehalten sind, also nicht auf Quellen und Vorbilder oder auf literarische Streitfragen eingehen, sondern den Wortsinn, die Situation oder den Gang der Unterredung so scharf als möglich festzustellen suchen. Dazu bringen aber die Einleitungen zu jedem Akte zusammenfassende Ausführungen über die Entstehungsgeschichte, die auftretenden Personen, die Örtlichkeiten, Szenen und den Gang der

---

leger; b) Goethes Faust, erklärt. II. Der Tragödie zweiter Teil in 5 Akten. Ebenda 1921 (die Erklärung des I. Teils ist inzwischen nachgefolgt).

[1] Nicht einverstanden bin ich mit der neuen Schreibung antiker Namen, über deren Aussprache wir heute genauer als zu Goethes Zeit unterrichtet sind, also Lynkeus und Baukis statt Lynceus und Baucis. Wir behalten i. a. nach den Grundsätzen der Berliner Akademie jede Schreibung des Originals bei, die ihren besonderen Lautwert hat; ein Goethischer Vers, in dem z. B. Baucis steht, klingt für ein feineres Ohr tatsächlich anders als einer mit „Baukis". Man denke nur an den möglichen Fall, daß infolge der neuen Schreibung eine Reihe von k-Lauten aufeinanderprallten: Goethe würde das vermieden haben.

Handlung und endlich kleine Abhandlungen über schwierigere Einzelheiten, deren Erörterung unter dem Text zu technischen Unzuträglichkeiten geführt haben würde. Es ist vor allem der klassische Philologe, der Kunst- und Kulturhistoriker, der in diesen Beigaben zu Wort kommt und der uns mit oft verblüffender Sachkenntnis tiefer als irgendeiner seiner Vorgänger in Goethes Bildervorrat hineinblicken läßt.

Den Ertrag seiner ganzen, Jahrzehnte überdauernden Beschäftigung mit Goethes Faust aber faßt Adolf Trendelenburg etwa dahin zusammen: Der erste und der zweite Teil Faust bilden ein Ganzes und sind nach einem einheitlichen Plane gearbeitet; der ursprüngliche Entwurf mag bei der Ausarbeitung Abänderungen erlitten haben, mag schließlich auch wohl unvollständig ausgeführt worden sein, aber dagewesen sein muß ein solcher Gesamtentwurf vor Beginn der Ausführung. Ich glaube dieser Grundüberzeugung Trendelenburgs wenigstens insoweit zustimmen zu dürfen: seit der letzten Beschäftigung Goethes mit dem 1. Teil der Dichtung, d. h. seit der Wiederaufnahme der Faustarbeit unter Einfluß Schillers im Jahre 1797 standen die Grundlinien in allem Wesentlichen fest. Daß trotzdem dieses beabsichtigte und in gewissem Sinne auch erreichte Ganze von dem deutschen Volk im großen bisher zu Gunsten des 1. Teils zurückgesetzt worden ist, führt unser Kritiker mit Recht darauf zurück, daß eben dieses Ganze kein einheitliches Ganze ist, und daß der zweite Teil uns nicht so unmittelbar zu Herz und Auge spricht, wie der erste. Ist doch „der erste Teil auch in erweitertster Fassung, und allem gelehrten Beiwerk zum Trotz, immer noch eine übersichtliche Dichtung geblieben, deren Schönheiten auch dem schlichten Verstande eingehen, der zweite dagegen, der vielbrüstigen Artemis von Ephesus vergleichbar, ein Kunstwerk geworden, das auf den ersten Blick abstößt, weil es naturwidrig erscheint und das erst dem Nahrung und Genuß und Leben spendet, der die Mühe nicht scheut, durch einen Mystagogen sich in seine Geheimlehre einweihen zu lassen. An der Wiege des 1. Teils steht der Genius, an der des 2. die Reflexion; aus der Taufe hebt jenen die Begeisterung, diesen das Pflichtbewußtsein; jener ist erlebt, dieser erfunden“[1]. Wir möchten die letzten Worte nicht so stark unterstreichen; auch der zweite Teil ist zum guten Teil „geschaut“, nur in anderer Weise, als der erste, wovon die Rede noch sein soll. Trotz allem aber verlangt Trendelenburg, daß die Faustdichtung als Ganzes zum dauernden und sicheren Besitz vor allem unserer gebildeten Jugend werde. Er, der begeisterte Humanist beklagt es, daß unsere Primaner von Homers Ilias mehr wissen als von Goethes Faust. „Der Deutsche hat kein Nationalepos. Er muß also, will er anders seines Deutschtums sich bewußt bleiben oder wieder bewußt werden, sich an sein Nationaldrama halten und dieses als Ganzes würdigen und im einzelnen verstehen lernen“[2]. Wir schließen uns dieser Meinung völlig

[1] Zu Goethes Faust, S. 25. [2] Ebenda, S. 30.

an, um so mehr, als es keine vollkommenere Zusammenfassung der letzten Antriebe und der höchsten Gedanken des „Deutschen Idealismus“ gibt als Goethes „Faust“ in seiner Ganzheit; und eine deutsche Bildung, die nicht an jenen „Idealismus“ anknüpfte, können wir uns auch für die Zukunft nicht denken.

Um so betrüblicher ist es nun zu sehen, daß der zweite Teil des „Faust“ gerade neuerdings wieder um seine Daseinsberechtigung zu ringen hat, daß man zum mindesten die Frage gestellt hat, ob er, von vortrefflichen Einzelheiten abgesehen, als Ganzes künstlerisch ernst zu nehmen sei. Wir glaubten längst über die Tage Friedrich Th. Vischers hinaus zu sein, dessen billiger Spott letzthin auf ihn selbst zurückgefallen war und dessen geradezu persönlicher Haß gegen den seinem Formgefühl ganz fremden zweiten Teil nur durch seine ausgezeichneten „Beiträge“ zur Erklärung des ersten wettgemacht wurden[1]. Nun fahren neue Angreifer mit schwererem Geschütz auf. Sie sollen uns dennoch willkommen sein, weil sie uns nötigen, immer tiefer in den Sinn und in die künstlerische Eigenart des ganzen Werkes einzudringen. Der eine Angreifer ist der italienische Ästhetiker B. Croce, der sich gerade während des Weltkrieges, unbekümmert um den Schrei der Masse, in Goethes Werke vertieft und in einem vorzugsweise journalistisch gehaltenen, aber doch die solide Arbeit durchweg erweisenden Büchlein eine Fülle von geistreichen und fruchtbaren, oft glänzenden, aber auch wohl blendenden Bemerkungen über den Dichter und über die wichtigsten seiner Werke ausgestreut hat[2]. Der Verfasser tritt durchaus nicht hinter seinem Werke zurück. Fast jedes Kapitel ist ein persönliches Bekenntnis. Mit einem gewissen Behagen lesen wir etwa seine große Verteidigung des „Schulfuchsen Wagner“, für den er eine Art persönlicher Zuneigung empfindet; dankbar begrüßen wir seine zarte und feine Nachzeichnung der Gestalt Gretchens, aber gänzlich versagt seine Kunst der Einfühlung und des Nachschaffens gegenüber dem „zweiten Teil“. Immerhin sind seine Einwände diejenigen eines ästhetisch ungewöhnlich hochstehenden und künstlerisch durchgebildeten Mannes und sie helfen uns vielleicht eher auf den richtigen Standpunkt, als alle blindlings verhimmelnden Besprechungen des Ganzen. Denn in vielem hat Croce eben doch schärfer gesehen als seine Vorgänger.

Ohne weiteres erkennt er an, daß Goethe hier eine Fülle von dem niedergelegt hat, was er sich als ruhigen, geistigen Besitz seiner 75 Jahre

---

[1] F. Vischers Werk: „Göthes (so!) Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts“ gehört noch heute zu dem Bedeutendsten und Anregendsten, was über unsere Dichtung zu lesen ist. Wir begrüßen daher mit besonderer Freude die Neuausgabe, die der Cottaische Verlag in Stuttgart dem Werke soeben durch Dr. Falkenheim hat angedeihen lassen.

[2] Ben. Croce, Goethe. Verdeutscht von Julius Schlosser. Wien, Amalthea-Verlag, 1920.

erobert hatte; daß er mit lächelndem Behagen bald hier, bald da altvertraute Bilder heraufbeschwor oder in die Schatzkiste seiner Weisheit hineingriff, um verschwenderisch davon auszustreuen. Aber über dies Bilderspiel und diese Weisheitssprüche hinaus soll er das Werk schließlich nur gerade noch notdürftig fertig gemacht haben. „Er wollte, bevor er von der Welt Abschied nahm, diesen Umriß irgendwie farbig ausfüllen, ähnlich einem Maler, der ein Geviert an einer Wand, die er im Feuer der Begeisterung malte, weiß gelassen hat, und nun, verdrießlich über diese leere Stelle, daran geht, nur um den Eindruck der Lücke und Mangelhaftigkeit zu entfernen.“ Dem entspricht aber nicht der ungeheure Ernst, mit dem Goethe in seinen letzten Jahren am „Hauptgeschäft“ bleibt, lockendere Pläne zurückstellt und in endlosen Plänen und Entwürfen wieder und wieder die Massen umschmelzt, um eine im höheren Sinne einheitliche Handlung zustande zu bringen. Nach der Meinung Croces u. a. Kritiker sieht es fast so aus, als hätte Goethe aus der alten Sage einen dürren Faden einer Scheinhandlung herausgesponnen, eine Anzahl von nichtssagenden oder allenfalls stofflich fesselnden Bildern daran aufgereiht und erst in der Ausführung dieser Einzelteile sein Bestes aufs Geradewohl hingestreut, wie der Knabe Lenker in seine geheimnisvolle Kiste hineingreift. In Wahrheit ist Goethe, wie jeder schöpferische Künstler, auch hier durchweg beherrscht von seiner „Konzeption“, die von jedem Kritiker nacherzeugt und von der aus jedes Einzelne, auch die besondere Formgebung dieses zweiten Teils beurteilt werden will. Über diese Grundanschauung, von der er ausgeht, hat er sich auch wiederholt deutlich genug ausgesprochen. Er führt seinen Helden aus der Enge und der individuellen Gebundenheit des ersten Teils hinaus in die Weite, in große Verhältnisse, worin sich der Mensch als Mensch bewähren kann. Hier schweigen die allzupersönlichen Wünsche und Hemmungen, hier wächst der Einzelmensch sich aus zum Typus seiner selbst aus, nicht zum Allerweltskerl ohne Gepräge und ohne Eigenton, sondern zur reinsten Verkörperung der gerade in ihm zusammenwirkenden und seine geistige Physiognomie bestimmenden Züge. Der wahrhaft lebendige, ewig vorwärtseilende, ewig mit sich unzufriedene Mensch dringt eben, wenn ihm keine äußeren Grenzen mehr gezogen sind (und diese soll ja Mephistopheles beseitigen) nach der Ansicht der Dichter ganz von selbst über die Alltäglichkeit hinaus und stürzt sich in Aufgaben hinein, welche die Kraft des Einzelmenschen bei weitem zu übersteigen scheinen. Auch hier wird er jeweils unbefriedigt umkehren und doch werden wir einen deutlichen Zuwachs an innerer Kraft, an menschlicher Reife bei ihm wahrnehmen. Die entscheidenden Augenblicke sind also nicht diejenigen, in denen er tatsächlich mit seiner Umgebung in Berührung kommt, seine Kräfte an irgendwelchen Gegner mißt oder neue Anregungen empfängt, auf bestimmte Reize antwortet. Was haben diese Dinge für die große Aufgabe des Dichters zu bedeuten? In dem Augenblicke

dieser unmittelbaren Berührungen ist Faust immer irgendwie beschränkt, vereinzelt, ans Zufällige, Vergängliche gebunden; und auch die Welt, mit der er sich berührt, tritt ihm in einmaligen durch tausenderlei Kleinigkeiten so und so bestimmten Erscheinungen gegenüber, die nur wenig von den letzten, gerade dieses Stück Welt von innen heraus gestaltenden Kräften verraten. Worauf es ankommt, ist vielmehr der Augenblick, da der Held ein neues Lebensgebiet ergreift und der andere, wo er es verläßt und wo der Dichter die Summe aus dem soeben durchlebten Abschnitt seiner Entwicklung zieht. Gewiß ist das kein „Drama" im strengen Sinne des Wortes, wo wir uns ganz an die Vorgänge auf der Bühne hingeben, sie in der Art wie sie geboten werden, für voll nehmen und in dem steten Wechselspiele zwischen dem Helden und seiner Umgebung den ewigen Zwiespalt alles Lebens sich vor uns auftun sehen.

Der „zweite Teil" ist in noch stärkerem Maße als der erste ein bloßes „dramatisches Gedicht", d. h. eine Kette von bewegten Bildern, deren Folge die wichtigsten Durchgangspunkte und die entscheidenden Wendungen auf dem Wege des Helden versinnlichen sollen. Stärker als im wirklichen Drama nehmen wir immer wieder die hinweisenden Gebärden des Dichters wahr, der bald auf den Helden, bald auf seine Umgebung deutet; mit überlegener Freiheit gestaltet er jene Welten aus, die Faust zu durchmessen, mit denen er sich auseinanderzusetzen hat und von denen er sich endlich enttäuscht oder bereichert abkehrt, um neuen höheren Zielen zuzustreben. Er wendet alle Kraft daran, uns die ganz besondere Atmosphäre dieser Welt mit Wort und Bild, mit allerlei Anspielungen und Betrachtungen, mit der Kraft des Reimes und womöglich auch mit dem Zauber der Töne deutlich zu machen. Hier verfährt er breit und behaglich, denn hier muß er uns, die wir schon ein Bild des Helden in uns tragen, für jenes Äußere, auch einem Faust zunächst Fremde „einstimmen". Was dagegen den Träger der Handlung selbst angeht, so läßt sich sein Erlebnis, seine jedesmalige Umwandlung in ihren einzelnen Augenblicken doch nicht „begreifen"; der Dichter begnügt sich also mit knappen Andeutungen jener wesentlichen Momente, die wir oben hervorhoben. Dies die Gesichtspunkte, unter denen die ganze Formgebung der Dichtung betrachtet werden will. Daher die kühnen Übergriffe vom Drama zur Lyrik und von der Dichtung zur Musik, daher jene ganz freie, nur andeutungsweise Behandlung von Raum und Zeit, jenes Verfließen der Gestalten und Motive, der Situationen und selbst ganzer Welten, deren keine um ihrer selbst willen da ist, sondern immer nur wegen eines eignen Duftes, den sie dem vorwärts eilenden Menschen entgegenströmen läßt. Diese neue Form hat sich Goethe erst schaffen müssen und nur wenige Anregungen fand er im musikalischen Drama seiner Zeit, über das ihm Schiller bereits 1799 geschrieben hatte: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören

des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer andern Gestalt sich loswickeln sollte. „In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung und, obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen.“[1] Croce trifft also gar nicht so weit vom Ziele, wenn er für die neue Form des „Zweiten Faust“ an die Oper erinnert; nur schießt er letzten Endes doch daneben, wenn er in unserer Dichtung ein bloßes Libretto sieht, das keine eigentliche dichterische Bedeutung in sich hat und haben soll, ja das „starke Ergriffenheit und Fülle der Dichtung ausschließt“. Goethe hat diesen Bildern sehr viel tiefere Bedeutung geben wollen und gegeben, in ganz ähnlichem Sinn, wie es die jüngste Literaturströmung unserer Tage, der Expressionismus erstrebte: Alles bloß Individuelle, alles im engern Sinne Psychologische, wie Stoffliche, alles Bedingte und Eingeschränkte wird aufgelöst, um das reine Sein des Menschen im gesteigerten Sinne darzustellen, das wir nicht „erklären“ und nicht in „Gesetze“ fassen, wohl aber erleben und schauend, ergreifen können. Zweifach weicht Goethe von dem ab, was unsere Jüngsten anstrebten (und meines Erachtens nicht zu seinem Schaden); einmal gibt er seinem Helden ein gut Teil persönlicher Bestimmtheit mit im Sinne einer bei aller Veränderung sich im wesentlichen gleichbleibenden „Entelechie“; Entwickelung bedeutet hier: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“. Auf der andern Seite hat er den äußeren Verhältnissen, mit denen Faust zu tun hat, ein gut Teil mehr Eigenleben und Eigenfarbe vergönnt, ohne uns darüber im Unklaren zu lassen, daß sie letzten Endes eben nur das sein sollen, was sie für den Helden sind und sein können. Von naturalistischer Wirklichkeitstreue hält sich die Darstellung so fern wie von verblasener Allgemeinheit. Dagegen berührt sich der „zweite Faust“ mit seiner Auflösung des Gefüges der Wirklichkeit, mit seiner visionären Gestaltung, seiner steten Beziehung des Tatsächlichen auf Seelisches, seiner bunten Freiheit der Formen oft genug mit der Märchendichtung der Romantiker.

Sind wir uns über Thema und Form der Dichtung grundsätzlich klar geworden, dann werden wir auch um so eher mit den Angriffen fertig werden, die der klassische Philologe Konrad Ziegler mit seinen im Felde niedergeschriebenen „Gedanken über Faust II“[2] gegen das Werk und vor allem gegen die Helena-Handlung gerichtet hat. Dieser scharfe Kritiker legt unerbittlich den Finger auf die vielen wunden Punkte und Unvollkommenheiten, die Goethes Altersdichtung nun einmal aufweist und die wegzuleugnen Torheit wäre; im ganzen aber scheint er mir den richtigen Standpunkt gegenüber der Dichtung zu verfehlen. Ziegler legt an das Werk den Maßstab der klassischen

[1] Vgl. K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau, Band 142 (1910).

[2] Stuttgart 1919, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Tragödie an und gewinnt damit den Eindruck von großen Intentionen, die von der Hand eines Greisen ausgeführt werden und mit kläglichem Mißerfolg endigen. Wie Croce tadelt er es, daß gerade eine Reihe von großen und im Sinne des üblichen Dramas unentbehrlichen Szenen, die in dem älteren Entwurfe vorgesehen waren, schließlich weggefallen sind, während die Mummenschanz, die klassische Walpurgisnacht, die spätere Kaiserhandlung u. a., in denen Faust immer nur die Rolle des Zuschauers oder einer von Mephistopheles geleiteten Marionette spiele, die breiteste Darstellung erfahren. Wir können an dieser Stelle unmöglich auf alle Einzelheiten eingehen, die Ziegler in seiner Kritik auftischt; wir müssen uns damit begnügen, an einzelnen Beispielen zu zeigen, wie das Werk im Sinne der oben dargelegten Grundanschauungen zu interpretieren ist.

Gewiß, so lange Goethe daran dachte, die Fausthandlung zwar in breiteren und vornehmeren Lebenskreisen als im 1. Teil, aber doch auf dem Boden der tatsächlichen Gegebenheiten der alten Sage fortzuführen (also etwa bei der Abfassung des vielbesprochenen Paralipomenon 63), bedurfte es einer eignen Einführung Fausts am Kaiserhofe, und einer vorangehenden Aussprache mit Mephistopheles über den Sinn seines Eingreifens in die verworrenen Verhältnisse des Reiches. Daß Goethe diese Teile nachher absichtlich nicht ausgeführt hat, beweist die Tatsache, daß er Faust mit seinem höllischen Begleiter viel später (anfangs des vierten Aufzuges) über sein „Regentenideal“ sich ausführlich aussprechen läßt; an der Kraft, derartiges zu gestalten und zwar sogar dramatisch bewegt zu gestalten, fehlte es also nicht. Nach der neuen, allmählich zum Durchbruch gelangten Anschauung Fausts als des zeitlosen und von außen her so gut wie nicht bedingten Menschen bedarf es einer solchen Aussprache am Anfang der Kaiserhandlung im Sinne einer Motivierung und Vorbereitung der nachfolgenden Szenen nicht mehr. Fausts Seele strebt nach einer Ausweitung und Vertiefung angesichts größerer Verhältnisse, als er sie bisher kennen lernte, ja der größten, die sein Vaterland zu bieten hat; daraufhin erscheint er am Kaiserhofe, wo sein Auftreten durch Mephistopheles vorbereitet wird. „Genug, bin einmal da“. Niemand fragt, woher er kommt, so wenig wie im Drama unserer Jüngsten das Auftreten des Helden in einem neuen Lebenskreise erst „motiviert“ werden muß; das Woher und Warum ist das allergeringste und kommt den großen Aufgaben unserer Dichtung gegenüber gar nicht in Betracht. „Von Belang“ ist nur die Art, wie Faust mit diesen Dingen fertig wird, was er daraus für sich entnimmt. Nun hat der Dichter den alten Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles auf eine höchst geistreiche Art auszunützen gewußt; der Teufel muß als Vermittler zwischen Fausts hohen, alle irdischen Bedingungen überfliegenden Intentionen und den irdischen Verhältnissen und Möglichkeiten überall Hindernisse beseitigen und Brücken bauen; er tut das auch um so lieber, als

er damit seinen eigenen Zwecken am besten zu dienen glaubt. Schematisch betrachtet, vollzieht sich dann der Fortgang der auf das Notwendigste beschränkten Handlung etwa so, daß Faust jeweils kraft seiner überlegenen, wertsetzenden Natur ein neues Lebensziel nennt, das nur unter gewissen empirischen Verhältnissen zu verwirklichen ist und daß Mephistopheles ihm alsbald die Wege ebnet; sobald aber der unausbleibliche Gegensatz zwischen dem hohen Ideal und der erbärmlichen Wirklichkeit hervortritt, ist es Mephisto, der Faust die reine Freude zu trüben, ihn möglichst mit Schuld zu belasten und jedenfalls seinen Geist zu sich herniederzuziehen sucht, indem er zugleich Fausts Umgebung so viel Unheil zufügt, als irgend möglich. Immer aber richtet Faust sein Auge aus der Enttäuschung nur auf ein neues, noch höheres Ziel, bis Mephistopheles der Atem ausgeht und er ihm nicht mehr folgen kann. Nur in so weit werden also auch die einzelnen Teile der Handlung ausgeführt, als sie dieses stete Drängen Fausts auf die Eröffnung neuer Tiefen in seiner Seele und sein stetes Wachstum darstellen. Dabei ist Mephistopheles nie der eigentliche Gegenspieler, mindestens kommt er als solcher nur innerhalb einer gewissen Region von Fausts Persönlichkeit in Betracht, die seinen Blicken gerade noch zugänglich ist. In Wahrheit ringen immer die höhere und die niedere Natur in Faust miteinander und immer strahlender und kräftiger tritt der Höhenmensch hervor — nicht handelnd, noch weniger predigend, sondern nur in der Art, wie er innerlich auf das jeweils ihm Begegnende reagiert und damit seine Seele vor uns erweitert. Über diejenige Schicht des Lebens, wo es auf die Verwirklichung von Plänen, auf tatsächliche Erfolge und Wirkungen ankommt, ist Faust ja längst hinausgeschritten. Wir dürfen auch am Ende nicht fragen, wie weit er mit seiner „Kolonisation“ gediehen sei. Wir würden sonst leicht in die bekannten Roheiten jenes Physiologen verfallen, der von Goethe verlangte, er hätte seinen Faust die Luftpumpe erfinden und sein Kind ehrlich machen lassen sollen.

Unter diesen Gesichtspunkten sind auch alle Einzelheiten zu verstehen. Schon Croce hat sich weidlich über die Leute lustig gemacht, die allen Ernstes glauben, es komme Goethe in der Kaiserhandlung auf eine Kritik des Papiergeldes an! Ziegler nimmt es Goethe (im Jahre 1919!) sogar recht übel, daß er für den Segen dieser Institution kein rechtes Verständnis gehabt und jedenfalls ein recht vergängliches Motiv in seine Dichtung hineingebracht habe. Hier handelt es sich nicht um das Papiergeld als solches (die französische Assignatenwirtschaft gibt nur die Farben des Bildes her), sondern um den plumpen Schwindel, der ein künstliches Zahlungsmittel ohne genügende Deckung herstellt und damit den Ruin des Reiches nach kurzem Trugglanze vollendet. Das ist es, was Mephistopheles wünscht und Faust ist gar nicht daran beteiligt. Er hat augenscheinlich seinem Gefährten freie Hand gelassen, ihn am Hofe einzuführen und Mephistopheles hat ihm

nicht mehr verraten, als daß er den Kaiser aus seinen Nöten befreien wolle. Was die ganze Handlung für Faust bedeutet, und wie weit er selbst daran beteiligt ist, das tritt einzig und allein in den Gruppen hervor, die er selbst auf der großen Mummenschanz aufführt. Ob er damit dem Kaiser und der Hofgesellschaft eine unmittelbare Belehrung über den rechten Gebrauch des Reichtums und über ein ideales Regiment geben wolle, bleibt zuletzt ziemlich gleichgiltig. Zunächst zieht Faust für sich die Summe aus diesem Abschnitt des Lebens, in den er soeben hineingeschaut hat. Inmitten des allgemeinen Wirrwarrs und Freudentaumels steht er einsam und auf sich selbst angewiesen und offenbart mehr uns als den Teilnehmern am Karneval (also ganz mit jener Technik der Maskenzüge, auf die Trendelenburg ausdrücklich hinweist)[1] seine neue Anschauung von der durch die Klugheit gelenkten Kraft (Triumph der Viktoria) und von der Leben spendenden Macht des Reichtums; daß Mephistopheles beide Male die Kehrseite der Medaille beleuchten muß, ist ganz in der Ordnung. Was während dessen in der Hofgesellschaft vorgeht, dient zum kleinsten Teile der Fortführung des Leitfadens, an dem Fausts Erlebnisse aufgereiht werden, im wesentlichen aber der Vorbereitung der nötigen Stimmung beim Zuschauer, die nur ein gründlicher Einblick in die Art und die Unzulänglichkeit dieser „Welt“ ihm vermitteln kann.

Am deutlichsten tritt das Doppelverhältnis Fausts zu Mephisto einerseits, zur Hofgesellschaft andererseits bei der Beschwörung Helenas hervor; der böse Geist kann nur zeigen und geheimnisvoll umschreiben, was er nicht vermag: die letzte Versenkung in die schaffenden Abgründe des Menschengeistes bleibt Faust vorbehalten und er allein verfällt angesichts seiner Schöpfung in jene Ekstase, die der Künstler ohne weiteres verstehen wird, während sie, am Maßstab einer logisch-wohlgeordneten Handlung gemessen, wohl mit Croce als „kindisch“ bezeichnet werden muß. Und damit ist nun wohl der Grund und Boden bereitet, auf dem man eine Interpretation auch des „Helena-Aktes“ im Sinne Goethes aufbauen könnte. Nicht aus Versehen, Sorglosigkeit und Laune, sondern mit vollem künstlerischem Ernst hat Goethe die strenge klassische Gebundenheit der Eingangsszene nachher verflüchtigt; ihm kommt es ja nicht auf eine antikisierende Tragödie an (woran er freilich um 1800 sehr wohl gedacht haben könnte), sondern auf die Darstellung des wunderbaren Vorganges, wie zwei scheinbar durch mehr als einer Erddurchmesser geschiedene Sphären sich zusammenfügen. Es handelt sich um ein Phantasieerlebnis größten Stils, dessen „reale“ Grundlagen und Möglichkeiten uns so wenig kümmern dürfen, wie seine „realen“ Folgen; und nur in diesem Sinne ist es verständlich und berechtigt, Faust in einem ganz andern Sinne als Mephisto es tut, zuzurufen: „Man merkt, du kommst von Heroinen“. Denn auf einen heroischen Ton ist das Ganze gestimmt; die Art, wie

[1] Zu Goethes Faust, S. 46ff.

Faust der schönen Griechin gegenübertritt, hat doch wahrlich nichts von der eines '*grand seigneur*' des 18. Jahrhunderts seiner Kurtisane gegenüber, wie Ziegler meint. Daß die äußeren Verkehrsformen hier und da an das 18. Jahrhundert erinnern mögen, hängt mit der nie ganz zu überwindenden zeitlichen Einstellung des Dichters zusammen, aber von irgend welchem beabsichtigten zeit- oder gar sittengeschichtlichen Kolorit kann keine Rede sein. Möglich, daß es Goethe nicht ganz so gelungen ist, wie er es wollte, Fausts Verehrung für die Vertreterin griechischer Schönheit und griechischer Würde zum Ausdruck zu bringen — wo in der geistigen Welt entspricht die Ausführung der Intention? — das darf uns jedenfalls über seine Absicht nicht täuschen; daß der Annäherung der Herzen sehr schnell die höchste Liebesvereinigung folgt, steht auf demselben Blatte wie die märchenhafte Geburt des Euphorion und darf auch nicht an menschlichen Sittlichkeitsmaßstäben gemessen werden. Alles, was hier an allmählichen Übergängen, Begründungen und Wahrscheinlichkeiten angebracht werden könnte, ist für den Dichter völlig belanglos: er bezeichnet nur die Höhepunkte in Fausts Entwicklung und er läßt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß Faust hier einen Höhepunkt seiner Existenz erlebt. Zu diesem Zwecke verwendet er in der freiesten Weise das Gut der Sage und Geschichte. Trendelenburg hat in überaus scharfsinniger Weise die schon fast eingenistete Legende zerstört, als wollte Goethe die Burg Mistra auf der Peloponnes darstellen[1]; immerhin hat Goethe gewiß von barbarischen Ansiedlungen gewußt, die im Mittelalter auf klassischem Boden erfolgten und hat bei der Verteilung des Landes an die germanischen Stämme letzten Endes die Völkerwanderung im Sinne gehabt. Aber es fällt ihm gar nicht ein, diese Vorgänge irgendwie geschichtlich-realistisch zu schildern, so wenig wie die Belagerung von Missolunghi, die an sich ein ganz „ephemeres" Ereignis sein mag. Nicht ephemer aber ist, was allen diesen Dingen gemein ist: die immer wieder in kriegerischen Zügen sich offenbarende Sehnsucht des Nordländers nach dem Süden, die letzten Endes doch rein geistiger Art ist. Und wiederum kann es uns völlig gleichgiltig sein, ob dieses geistige Ringen um klassisches Land und Leben, vereint mit einem mächtigen Aufschwung im Sinne antiken Heroentums, gerade in der Gestalt Lord Byrons am reinsten und für alle Zeiten am ausdruckvollsten hervorgetreten sei! (Croce erhebt Einwendungen als Italiener!) Genug, daß Goethe derartiges an Lord Byron erlebt hatte und dies Erlebnis auf seinen Helden übertrug. Aber er hat dabei die philhellenische Bewegung so gut wie die mittelalterlichen: Motive alles Tatsächlichen und alles Zeitgepräges entkleidet und nur ihre letzten bewegenden Kräfte, ihren eigentümlichen Rhythmus erfaßt und zum Ausdruck gebracht. Bei dieser zeitlosen Darstellung war es kein Verbrechen, den Chor einmal aus der „Rolle" fallen zu lassen, die ohnehin

[1] Ebenda, S. 111 ff.

schon ein locker sitzendes Kostüm geworden ist: der große Klagegesang gilt nicht bloß dem englischen Dichter, er gilt ebenso gut allen jenen ewigen Jünglingen, die in Euphorion ihren Führer verehren könnten. Was ist nun der dramatische Sinn des ganzen Aktes? Eben dieser, daß Faustens Seele erst im Vollgenuß der höchsten Schönheit sich öffnet für ein Leben im größten Stil, wie nach Schiller im Zustande der ästhetischen Wahrnehmung die Seele frei wird für jede Tätigkeit aus dem Vollen der Persönlichkeit heraus. Der Faust des ersten Aktes war zu einem wirklichen Eingreifen in die Kaiserhandlung, ja über diese hinweg in die Geschicke seines Volkes noch nicht im Stand; der Faust des vierten Aufzuges, der von Helena kommt, ist ein anderer. Es wäre doch recht nüchtern und fast spießbürgerlich gedacht, wollten wir Faust nachrechnen, daß von einer wirklichen Gefahr für Helena, von einer wirklichen Kriegführung, Verteidigung und Eroberung gar keine Rede, daß alles ein von Mephistopheles mit seinem Einverständnis „arrangiertes" Scheinmanöver ist; Faust fühlt sich in die ganze Lage ein mit der vollen Kraft seiner Phantasie, wie einem geborenen Heerführer auch das Kriegsspiel zum vollen „Erlebnis" werden kann; es wachen darüber Energien in ihm auf, die vorher geschlummert haben und die ihn nun forttragen. Nicht was der Augenblick tatsächlich bedeutet, sondern was Faust daraus macht, wie er sich mit der Lage abfindet, das ist das Bedeutsame. Auch in einer wirklichen Gefahr würde sich Faust als Held und Führer nur bewähren, wenn die nötigen Kräfte in ihm schlummerten und wenn er sie mit einem gewaltigen Aufschwung der Seele zum Leben erwecken könnte: dies und dies allein ist von Belang, alles andere kommt für die Faustdichtung nicht in Betracht; wie das Heroische in Faust auf seinen Sohn übergeht und sich hier in der Weise der Jugend auswirkt und verzehrt, um zugleich wieder auf die Seele des Vaters zurückzuwirken; wie Faust in dem Sturm, der jetzt seine Seele bewegt, die Kraft gewinnt, Helenas Verlust zu überwinden und neuen Zielen zuzuschreiten, das alles kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Genug, auch die griechische Helena spielt ihre nicht bloß vollberechtigte, sondern ganz notwendige Rolle in der Entwicklung Fausts, auf die zuletzt alles ankommt.

Die großen Momente Fausts sind es, an denen wir uns orientieren müssen, um den rechten Weg durch das anscheinende Labyrinth zu finden. Jedesmal handelt es sich ja, wie Goethe einmal gesagt hat, um jene „herrlichen, realen oder phantastischen Irrtümer", in denen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren durfte? Immer geht es um ein ganzes Stück Welt, von dem Faust die Erfüllung einer höchsten Sehnsucht erwartet, um dann enttäuscht wieder zu sich selbst zurückzukehren und alsbald einem neuen, und endlich einem letzten, auf Erden schlechtweg unerreichbaren Ziel zuzustreben. Was nun dies jedesmalige Stück Welt anlangt, so ist es Goethe nicht eingefallen, es in irgendwelcher geschicht-

lich-treuen oder sonst illusionistischen Weise darzustellen. Er arbeitet immer nur diejenige Seite heraus, welche das Leben Faust zukehrt oder er läßt uns auf dem Boden heimisch werden, auf dem das neue Erlebnis eigentlich erwächst. So dient das ganze Drum und Dran der Helenahandlung dazu, uns seine Bedeutung für Faust erst recht zu erschließen. Die tatsächlichen Vorgänge sind so geringfügig, daß sie Goethe mit überlegener Willkür behandelt oder auch gar nicht behandelt. Ob es wirklich ein Versagen der Gestaltungskraft war, das Goethe von der Szene im Hades zurückhielt, wo Persephone unter Tränen ihr Jawort zur Wiederbelebung der Helena geben sollte? Wäre dann demselben Goethe an der Stelle dieser Szene wohl der herrliche, lebensvolle Triumph der Galathea gelungen? Nein, gegenüber dieser Szene mit ihrer unvergleichlichen Leuchtkraft und ihrem tiefen symbolischen Gehalt wäre die andere leicht zur mythologischen Fratze herabgesunken. Mag der Leser sich ausmalen, wie er will, auf welche Weise Faust „wirklich“ zu seiner Helena kommt; für den Dichter kommt vielmehr es darauf an, wie seine Seele (und damit die unsere) für das größte Erlebnis seines Daseins „gestimmt“ wird. Die „klassische Walpurgisnacht“ gibt uns weniger und mehr als eine „Schilderung des klassischen Milieus“, aus dem Helena kommt. Keine menschlichen Heroen und keine großen Götter treten auf, aber in reichster Fülle erscheinen wunderbare Gestalten, die eben jenes strotzende, glühende und blühende Leben aus dem Vollen, jenes Ganze und Echte vertreten, das Goethe wie aus der Natur so auch aus der Kunst der Griechen mit vollen Zügen einzuschlürfen liebte. Hier lernt Faust leben. Hier wird seine Seele auf jenen Ton gestimmt, der dann in dem ungeheuren Schlußgesang an *Eros* so gewaltig erklingt. Da ist, wie Trendelenburg fein hervorhebt, nichts von christlicher Liebe, von *Caritas* (die erlebt Faust erst am Schluß des Ganzen), da herrscht durchaus das sinnliche, Leben zeugende Prinzip, das aber mit allem Schaffenskräftigen in unsrer Seele irgendwie verwandt ist. Hier vollendet sich in Faust, was mit dem Gang zu den Müttern begonnen wird. Das ist freilich kein Erlebnis, das in einem einzelnen ekstatischen Moment oder in einer Kette von Eindrücken und Teilhandlungen des Helden dargestellt werden könnte. Darum verschwindet Faust als Bühnenfigur vor unsern Augen so gut wie ganz; wir sehen ihn nur vorübergehend als Suchenden auftreten, und doch geht er als Schauender, Erlebender, Reifender und sich Vollendender durch die ganze Handlung hindurch; was wir angesichts der andringenden Fülle von Gestalten, Namen und Erinnerungen, Rhythmen und Melodien in unserm Innersten selbst an Umwandlungen und Höherbildungen erleben, das übertragen wir unwillkürlich auf die Gestalt Fausts, auf deren Eigenton uns doch der Dichter gestimmt hat. Faust findet hier viel mehr als was er suchte und dem Zuschauer, der die klassische Walpurgisnacht wirklich durchlebt hat, erscheint der Held des Dramas wie aus einem Verjüngungsbade hervorgegangen.

Wir können an dieser Stelle nicht weiter auf Einzelheiten eingehen, die einer späteren eingehenden Erläuterung des Gesamtwerkes vorbehalten bleiben müssen[1]. Wir wollen nur zum Schluß noch darauf hinweisen, daß Trendelenburg[2] auch auf die gerade in unsern Tagen immer wieder gezogenen Parallelen Goethe und Dante, „Faust" und „Komödie", Gretchen und Beatrice eingeht, aber mit kritischem Geiste zugleich die großen Scheidungen zwischen der deutschen und der italienischen Dichtung betont[3]. Nur der deutsche, der protestantische Dichter konnte, unter freiester Benutzung der Bilder des katholischen Jenseits, Gretchen zur wirklichen Seelenführerin Fausts machen, während Dante, um des Dogmas willen, seine Beatrice an einschneidender Stelle verabschieden und sich priesterlicher Führung anvertrauen muß. So wenig wie der Helenaakt als Bekenntnis zur objektiven Überlegenheit oder Vorbildlichkeit des Griechentums gewertet werden darf — die griechische Welt lockt nur tief verborgene, aber durchaus eingeborene Kräfte aus der deutschen Seele des Deutschen Faust hervor — so wenig darf der Schluß „katholisierend" genannt werden. Er dient, wie das ganze Werk, keinen tendenziösen Zwecken, keiner sachlichen Belehrung, sondern durchaus nur der künstlerischen Selbstdarstellung einer fast über alles Menschenmaß hinausgewachsenen und gereiften, freilich auch darüber gealterten und der jugendfrischen Sinnlichkeit entfremdeten dichterischen Persönlichkeit.

Nachtrag.

Eine „Interpretation" des Gesamtwerkes vom Standpunkt der Freudschen Psychoanalyse aus gibt das wunderliche, auf eine „vierdimensionale Lebensform" hinarbeitende Buch von Adrien Turel, Wiedergeburt der Macht aus dem Können (München, Drei Maskenverlag 1921). Es besteht aus 2 Teilen: dem „Umriß einer Gesellschaftslehre" (geschrieben im Februar und März 1921) und einer „Biogenetischen Analyse des Faust" (vom Februar 1920). Der zweite, ältere Teil, mit dem allein wir es hier zu tun haben, geht von der Entwicklung Fausts durch primitive Stufen hindurch zum „gehirnbetonten" Menschen aus und bringt hierüber wie über das Verhältnis der andern dramatischen Figuren zu Faust eine Reihe von Thesen, die sich immerhin erörtern lassen würden; er schweift aber jeweils vom Gegenstande derartig ins Weite ab und zwängt die ganze Dichtung so gewaltsam in das Prokrustesbette seiner „biogenetischen" Theorie, daß unsereins ihm schlechterdings nicht zu folgen vermag. Er selber sieht denn auch diesen Teil seines Buches als überholt an und hat ihn nur darum mit dem ersten Abschnitt zusammengekoppelt, weil „die Zukunft bei jedem Werke die Entwicklungslinien verlangen wird; denn nur wo die Genesis sichtbar, haben wir die Sicherheit

---

[1] Zu Goethes Faust, S. 144ff. und Kommentar, S. 545ff.

[2] Aus älterer Zeit sei die nicht wissenschaftliche, aber an feinen Beobachtungen reiche Schrift von Gräfin Marie d'Agoult erwähnt (Daniel Stern, Dante und Goethe), die von ihrer Enkelin Daniela Thode ins Deutsche übersetzt worden ist. (Heidelberg, Winter 1911).

[3] Eine Ausgabe der Dichtung mit Einleitung und Anmerkungen veröffentliche ich demnächst im „Bibliographischen Institut" zu Leipzig.

künftiger Entwicklung. Den Beweis, daß keine automatische Wiederholung älterer Phänomene vorliegt.“

Von einer ganz andern Seite, von der vergleichenden Rechtswissenschaft und Rechtssymbolik Julius Kohlers her, kommt Heinrich Rogge, dessen schwer verständliche Schrift auf dem Titel mehr verspricht, als sie gibt: „Symbol und Schicksal. Goethes Faust und seine Weisheit als Philosoph des Entwicklungsgedankens (Alles, was geschieht ist Symbol). Erste Auflage (!) Kampmann und Schnabel Verlag, Prien am Chiemsee 1921“. Das umfängliche Buch (190 Seiten) ist nur ein Abschnitt aus einem größeren Werke über „Goethes Faust und seine Weisheit als Philosoph des Entwicklungsgedankens“, das wieder nur den 2. Band einer „Philosophie des Entwicklungsgedankens auf rechtswissenschaftlicher Grundlage bilden soll“. Der uns vorliegende Abschnitt erstrebt die Einordnung Goethes in die Geschichte der Philosophie und zwar auf Grund seiner symbolischen Weltauffassung. Mit der Betonung dieser symbolischen Auffassung und dessen, was er „mystische Ironie“ nennt, hat der Verfasser entschieden recht und es ist wohl möglich, daß wir auf diesem Wege auch der Lösung des Faustproblems oder doch einer ganzen Reihe mit dem Faust verknüpfter Fragen näher kommen. Einstweilen aber deutet der Verfasser auf solche Möglichkeiten mehr hin, als daß er sie vor unsern Augen in Tatsächlichkeit umgesetzt; und seine abstrakten, methodologischen Ausführungen, die den Hauptteil des vorliegenden Bandes ausmachen, bedürfen durchaus der Erläuterung am konkreten Material, um klar zu werden und einer Prüfung ihres Wertes zu ermöglichen. Wir werden daher auf die ganze Arbeit erst dann des Näheren eingehen können, wenn sie vollständig vorliegt.

26.

Die Versmaße der „Festgesänge“ Platens.

Von Geheimem Regierungsrat Dr. **Brocks, Kiel.**

Platens „Festgesänge“ stellen unzweifelhaft den Gipfel seiner metrischen Kunst dar. Es war der erste, bis heute von keinem anderen erreichte, geschweige denn übertroffene Versuch, in der deutschen Lyrik die Versmaße der pindarischen Siegeslieder Silbe für Silbe in aller Strenge nachzubilden. Er selbst sah diese Dichtungen als die Blüte seiner lyrischen Poesie an. Mit Recht: denn sie stehen nicht nur in metrischer Beziehung auf der Höhe seiner Leistungen, sondern gehören auch inhaltlich fast ausnahmslos zu dem Reifsten, was er geschaffen hat. Karl Goedeke hat in der Einleitung zu seiner Platen-Ausgabe eine Würdigung dieser Dichtungen gegeben. Man wird ihm fast durchweg beistimmen können. Nur in einem Punkte hat er Platen Unrecht getan. Er sagt (S. 39): „Wir können Platen nicht freisprechen von einigen rhythmischen Entstellungen. Da seine Hymnen nur zum Lesen bestimmt sind, so hielt er die rhythmische Gliederung, wie sie bei Pindar erscheint, nicht für anwendbar, wenigstens nicht für notwendig; er ließ deshalb bald die Strophe, bald die Epode fallen. Vielleicht hielt er das deutsche Ohr nicht empfänglich für den vollendeten Rhythmus“. Es ist ja richtig, daß die Hymnen Pindars gewöhnlich eine Wiederkehr von Strophe, Antistrophe und Epode aufweisen. Aber der thebanische Sänger hat auch Gedichte geschaffen, die durchweg

lediglich aus gleichen Strophen bestehen. Den in sog. logaödischen Rhythmen gedichteten Hymnen war die epodische Form der Komposition ursprünglich fremd. Pindar selbst hat noch eine Anzahl logaödischer Oden monostrophisch gedichtet: Olymp. 14, Pyth. 6, Nem. 2 u. 4, Isthm. 7. Nur für die daktylisch-epitritischen Oden ist die Epode charakteristisch. Doch entbehren auch bei Pindar zwei in dieser Form gebaute Lieder der Epode: Pyth. 12 und Nem. 9. Platen wußte sehr wohl, was er tat, wenn er sich zunächst auf den einfachen strophischen Bau seiner Festgesänge beschränkte. Es war nicht nur die Rücksicht auf das wenig geübte Ohr seiner deutschen Leser, sondern vor allem die Rücksicht auf sich selbst. Sein künstlerisches Gewissen verbot es ihm, einen Schritt vorwärts und aufwärts zu tun, ehe er ihn nicht auf das allersorgfältigste vorbereitet hatte. „Ich gehe", so schreibt er am 25. April 1828 an Kopisch, „in diesem Punkte Schritt vor Schritt und möchte nicht eher eine pindarische Ode schreiben, bis ich nicht wenigstens imstande wäre, ein gutes Sonett zu machen." In dem Gedichte Abschied von Rom heißt es:

„Hörst du gern Rat an, so beginne zuerst Einfaches bloß:
Vollkommenheit treibt Früchte hervor an erprobten
Stämmen, Freund! Nicht wolle zu frühe der Griechheit huldigen!
Wächserne Flügel
Klebt an den Nacken des Flugs Nachahmer bloß;
Aber es blühn in des Lichts
Region Sternbilder ihm,
Den die Schwungkraft oben hält."

Hier wird an Kopisch gedacht, der Platen gebeten hatte, ihm ein Exemplar des Pindar zu senden, weil er sich nach dem Vorgang seines Freundes auch in pindarischen Formen versuchen wollte. Platen antwortete ihm in dem vorher erwähnten Briefe: „Wenn ich auf Pindar selbst kommen darf, so muß ich gestehen, daß ich ihn Dir mit schwerem Herzen geschickt habe, überzeugt, daß kein Buch in der Welt Dir in diesem Augenblick in solchem Maße verderblich sein könne."

Es ist kein Wunder, daß klassische Philologen gleich nach dem Erscheinen des ersten Hymnus diesen Fortschritt Platens mit großer Begeisterung begrüßten. Friedrich Thiersch gestand, „daß die Lyrik unserer Nation auf einem Wendepunkt nach dem Reichen, Vielgestaltigen und Höheren stehe." Platens Freund, der Gymnasiallehrer Benedikt Hermann, schrieb im Münchener Literaturblatt Eos: „Graf Platen hat Wärme und tiefes Gefühl der neuen Welt in der freieren Form des Altertums ausgesprochen; er ist in den heiteren Kreis der Alten eingetreten und hat eine Gemeinschaft gestiftet mit jenen Geistern, die bisher nur unerreichte Vorbilder gewesen." Und über die Form sagt er: „So leicht fügt sich unsere Sprache der schwierigen Form, als ob diese von je ihr eigen gewesen." Aber auch Nichtphilologen begeisterten sich an der Musik dieser Rhythmen. So schrieb

der Münchener Kupferstecher Hermann Schütz, dem der achte Festgesang gewidmet ist, an seinen Freund: „Ich schwelge jetzt häufig in Ihren Oden, von denen die meisten in meinem Gedächtnis abgeschrieben sind, und wie einem oft eine schöne Melodie so schwer aus dem Kopf kommt, daß man, man mag gehen oder stehen, gedrungen ist, sie sich fortwährend vorzusingen, so haben auch viele das Schicksal, in einsamer Stunde häufig von mir, oft halb, oft ganz, laut rezitiert zu werden; das letztere geschieht besonders abends auf den weiten Münchener Flächen, wo man dann ganz vergißt, daß man auf Gras und Steinen einherwandelt.“

Diese Art des Vortrags war ganz nach dem Sinne Platens: „Zu einem trocknen prosaischen Vortrag möchte sich ein solches Gedicht (Abschied von Rom), das auf einem Sturmwind von Rhythmus einhergeht, nicht mehr eignen. Es muß wenigstens nach Art der Improvisationen gesungen werden, und ich wünschte wohl, die Aufgabe gelöst zu sehen, ein solches Gedicht in Musik zu setzen, wobei bloß die erste Strophe, welcher die übrigen gleich lauten, zu finden wäre.“ (An Fugger, 17. Dezember 1827.) . . — „Ich hoffe, Du wirst Dich nun auch mit den Hymnen befreundet haben . . . . . Das Ganze muß in einem raschen Gange unaufhaltsam gelesen werden; doch so, daß jede lange Silbe, zumal die vielen Molossen, ihren vollsten Nachdruck bekommen; also langsam und schnell zugleich.“ (An Fugger, 8. Februar 1828).

Der älteste Festgesang — Abschied von Rom — stammt aus dem Dezember 1827. Sein Metrum ist das der Strophe von Pindars 8. olympischem Siegeslied, das daktylo-epitritische.

Der daktylo-epitritische Rhythmus war das eigentliche Maß der dorischen Chorlyrik. Sein Charakter ist feierlicher Ernst und gemessene Würde; so bildet er einen Gegensatz zu den leichtbeschwingten logaödischen Rhythmen der äolischen Lyrik.

Die Hauptbestandteile des daktylo-epitritischen Maßes sind:

1. Der epitritische Monometer — ⏑ — —, am Schluß des Verses katalektisch — ⏑ —,
2. der daktylische Trimeter in den Formen — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — und — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —,
3. der daktylische Dimeter — ⏑ ⏑ — — und katalektisch — ⏑ ⏑ —.

Bisweilen geht dem Verse ein einsilbiger Auftakt voran, der fast ausnahmslos eine lange Silbe ist. Vereinzelt kommt auch am Anfang der Schlußperiode der Strophe die Reihe ⏑ ⏑ — — vor.

Die einzelnen Verse der daktylo-epitritischen Strophe sind aus 2, 3, nicht selten auch aus mehreren solcher Glieder zusammengesetzt.

In unserem Festgesang besteht V. 1 aus einem Epitrit, einem daktylischen Trimeter in der Form — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — und einem katalektischen Epitrit:

Wér vorbeíziehn | dárf an dem áppischen Wég süd- | wârts gewándt.

V. 2 ist zusammengesetzt aus einem Epitrit und einem daktylischen Trimeter; vorangeht ein einsilbiger Auftakt:

Wem | aús des Súmpflands | Wíese der mágischen Gŏttin.

V. 3 beginnt mit einem Epitrit, es folgen zwei daktylische Trimeter:

Vórgebírg ragt, (wélche dereínst dem Odýsseus | reíchte den Bécher,
indém sie.

In V. 4 geht der daktylische Trimeter voran, es folgt ein katalektischer Epitrit: Sŭßen Gesáng an dem Wébstuhl | sánft erhób).

V. 5 ist ein katalektischer daktylischer Trimeter:

Nénne beglŭckt sich, er hát.

Mit V. 6 beginnt die Schlußperiode; einem katalektischen Epitrit geht die Reihe ⏑ ⏑ — — voran:

Die umwŏlkt schwer- | mŭtigé.

Endlich V. 7 wird gebildet von zwei Epitriten, einem vollständigen und einem katalektischen:

Fíeberlúft Roms | hínter sích.

Entsprechend ihrem ernsten Inhalte sind noch drei weitere Festgesänge in daktylo-epitritischen Rhythmen verfaßt: An die Brüder Frizzoni in Bergamo (August 1831), Dem Grafen Friedrich Fugger (März 1835) und Der Herzogin von Leuchtenberg (Mai 1835).

Das Metrum des zuerst genannten Gedichtes ist das der Strophe des 12. olympischen Siegesliedes. V. 6 und 7 sind in den älteren Pindarausgaben nicht getrennt.

Mánchen Vórwurf | múßt' ich ertrágen von eúch,
Weíl so láng Pau- | sílippos Úfer den Freúnd fest- | hálten, indés
Zwíschen Álpen und | Pó sich aúsdehnt | wélche Flúr!
Weíngekränzt, voll | klárer Séen, volk- | réich und geschmŭckt
Dúrch der éhmals | mächtigen Städte Gemeínsinn,
Dér herbeírief | édle Kúnst,
An|schaúliche Fórm zu verleíhn bild- | lóser Wáhrheit | schŏpferísch.

In diesem Gedichte findet sich die einzige Stelle, in der Platen willkürlich vom pindarischen Metrum abgewichen ist. V. 3 beginnt statt mit einem Epitrit mit der logaödischen[1] Reihe — ⏑ — ⏑ ⏑ (zwischen Alpen und). Bei Pindar kommt dies, soweit ich sehe, in den daktylo-epitritischen Gedichten nirgends vor. Wohl gestattet er sich, wenn auch selten, die Auflösung der ersten und zweiten Länge (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — und ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —), nicht aber der dritten, weil dies den Charakter des Epitrits völlig zerstört und dem Anfang solcher Verse das Aussehen von Glykoneen geben würde, besonders wenn hinter der achten Silbe ein Wortende eintritt, wie mehrfach in diesem Gedicht, z. B.:

Wär's das leuchtende Rom sogar.

[1] Ich behalte an einzelnen Stellen die Bezeichnung „logaödisch" absichtlich bei, obwohl sie in der neueren Metrik vermieden wird.

Das Metrum des dem Grafen Fugger gewidmeten Gedichtes ist das der Strophe im zehnten olympischen Liede.

Wíe der Hérbst zwar | spät in das flûchtige Jáhr tritt.
Dás bereíts tag- | müde zum Énde sich neígt,
Áber nícht kommt | óhne Geschénk,
Neín, im schôn ge- | flóchtenen Kórb auf- | häuft die erquícklichen Früchte,
Álso trítt mein | Féstgesáng,
Freúnd, vor Dích mit- | führend hóchge- | schíchteten reíchen Ersátz.

Statt des Epitrits — ⏑ — — erscheint in V. 4 und 6 nach Pindars Vorgang der Ditrochäus — ⏑ — ⏑.

„Der Herzogin von Leuchtenberg“. Das Metrum ist einem pindarischen Bruchstücke entlehnt (Nr. 103 in der Ausgabe von Schneidewin).

Aúfbewährt hat | graúe Vórzeit | díeses erfreúliche Wórt —
Wenn | jé der Schmérz | úns des Erfreúns teil- | háft erscheínt,
Dén das Mútter- | aúge dem Sóhn
Nach- | weínt, des hóffnungs- | vóllen zu frühe beraúbt —
Daß | stéts in der Blûte dahínsinkt | júgendlích,
Wér der Góttheit | süßer Líebling.

In Vers 3 steht am Anfang ein Ditrochäus statt des Epitrits bei Pindar. V. 4 und 5 bilden in den älteren Pindarausgaben eine Zeile. Der einsilbige Auftakt des zweiten Verses ist bei Pindar die Schlußsilbe des den ersten Vers beendenden daktylischen Trimeters. Da der Rhythmus der beiden ersten Verse ohne Pause ununterbrochen sich fortbewegt, so ist dies nur ein ganz äußerlicher Unterschied. Das Kolon — ⏑ — mitten in der Verszeile in V. 2 findet sich hier und auch sonst bei Pindar in daktylo-epitrischen Gedichten.

Der dem Kronprinzen von Bayern gewidmete Festgesang (August 1831) hat das Metrum von Pindars 4. nemeischem Siegeslied und wie dieses 12 Strophen. Die Verse bestehen aus glykoneischen und glykoneenähnlichen Gliedern. Eine Auflösung der ersten Länge des Glykoneus kommt bei Pindar in der Schlußperiode am Anfang des vorletzten Verses vor:

ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ.

Platon hat diese Auflösung nicht gewagt, weil die häufige Wiederholung von drei kurzen Silben hintereinander bei der Länge des Gedichtes Schwierigkeiten gemacht hätte.

Es | schlúmmert | längst mir im | Heíligtúm | bíldender Kúnst:

Nach Christ, Metrik der Griechen und Römer, S. 525, ist dieser Vers ein Glykoneus mit einsilbigem kurzem Auftakt, darauf folgt ein Choriambus. Otto Schroeder in seiner Pindarausgabe S. 344 faßt das erste Glied als ein archilochisches Parömiakum auf.

V. 2. An | Dích, o | Fürst ein Ge|sáng:

Nach Christ S. 525 kopfloser vielgestaltiger Glykoneus, nach Schroeder S. 347 kopfloses Aeolikum.

V. 3. Dem | váter|ländischer | Zúkunft | Bürg|schäft ver|líehn das Ge|schíck:

Pherekrateus mit einsilbigem langem Auftakt[1] und eine ähnliche Reihe wie V. 2.

V. 4. Dér Du | sélbst in der | Brúst die Glút | melódischer Díchtung:

Erstes Glied: Glykoneus, zweites: „Reizianum", Schroeder S. 349.

V. 5. Hégst dem | Váter | gleích und der Kúnst | tief|sínnige | Meíster | líebst:

Erstes Glied: Aeolikum, zweites: kopfloser Glykoneus („Telesilleum"), Schroeder S. 346 u. 348.

V. 6. Díe mit | hóldem | Zépter das Vólk, | den Hérrschen|den ähnlich:

Erstes Glied: Aeolikum, zweites: „Reizianum", Schroeder S. 346 u. 349.

V. 7. Lénken, | áber Ver|stândnis | fólgt:

Glykoneus.

V. 8. Oft | érst dem be|schwíngten | Kláng zu | Fúß nach:

Daktylo-trochäische Tetrapodie mit langer Auftaktsilbe.

„Auf den Tod des Kaisers" (März bis Juni 1835). Das Metrum ist das der Epode des zehnten pythischen Siegesliedes Pindars, logaödisch-choriambisch. Leopold Schmidt, Pindars Leben und Dichtung, S. 61.

V. 1. Aus|breíte die taú|schwéren | Flûgel, o | meín Gemût!:

Lange Auftaktsilbe, Choriambus, Glykoneus.

V. 2. Érnsteren Féstlaut:

Adonius.

V. 3. Begínnend schwébe der Sée- | möve der ún|stéten gleích:

Erstes Glied: kopfloses Aeolikum, Schroeder 347, zweites: Choriambus, katalektische trochäische Dipodie.

V. 4. Die báld die bléndende Schwúng-|féder hébt:

Erstes Glied: kopfloses Aeolikum, zweites: katalektische trochäische Dipodie.

V. 5. Luftwârts und báld in das blaú|e Méer taúcht:

Erstes Glied: kopfloses Aeolikum, zweites: Bacchius.

V. 6. So schwéb', o | Kláglied, schwébe dahér in Hóld|séligkeít:

Amphibrachys, Glykoneus, katalektische trochäische Dipodie.

„An die Brüder Frizzoni."

Das Metrum hat Platen einem Bruchstück entnommen, dessen Herkunft von Pindar angezweifelt wird: es ist das Bruchstück 3 (97) der θρῆνοι in Schneidewins Pindarausgabe.

[1] „Der" als Relativum ist bei Platen lang, „der" als Artikel kurz. Vgl. meine Abhandlung „Die Sapphische Strophe und ihr Fortleben im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung". Jahresbericht des Gymnasiums in Marienwerder, 1890, S. 33.

Bei der Kürze des Fragments ist die Zergliederung der einzelnen Verse unsicher; vielleicht ist sie, wie folgt, zu bestimmen:

V. 1. Leicht|fŭßigere | Tŏne wíll ich anítzt:

Lange Auftaktsilbe, Kretikus, dessen letzte Silbe aufgelöst ist; sog. äolisches Sesquimetrum, Schroeder S. 349.

V. 2. Anhében, | Freúnden ein líebevóll Geschénk:

Antibacchius, mit einem Choriambus beginnendem Aeolikum, Schroeder S. 347.

V. 3. Es schwéllt Wohl|laút die kláng|reíche Brúst:

Bacchius, zwei Kretiker.

V. 4. Ŭppig entsprúdelt íhr | der Gedánken, wélcher:

Aeolisches Sesquimetrum und „Enoplium trinarium“; Schroeder S. 349 und 346.

V. 5. An|fŭllt das síl-|bérne gefäß- | tíefe Kúnstwerk:

Lange Silbe als Auftakt, Kretikus, Kretikus mit aufgelöster erster Silbe, trochäische Dipodie.

In dem griechischen Vorbilde ist im ersten Kretikus die zweite Länge aufgelöst, so daß sechs kurze Silben aufeinander folgen, was im Deutschen nicht auszuführen ist.

„An Hermann Schütz“. (1835).

Das Metrum ist von Platen frei erfunden; doch kommen mehrere Verse bei Pindar teils ganz, teils als Verskola vor.

V. 1. Verâchtlich | íst des Kleínlichen Eítelkeít:

Amphibrachys, Glykoneus. Vgl. Pindar 10. Pythische V. 6a u. 6b der Epode.

V. 2. Nicht | áber der Édlen Stólz: Er- | hábenes íst | schwér zu verbérgen:

Lange Auftaktsilbe, daktylo-trochäische Tripodie, Choriambus, daktylo-trochäische Dipodie.

V. 3. Die | Rátte jedóch | kreúcht in jéd|wéden Spált:

Kurze Auftaktsilbe, Choriambus, zwei Kretiker.

V. 4. Ich | lóbe bescheídenen Sínn in des täglichen Túns | Vórgängen:

Kurze Silbe als Auftakt, katalektische daktylische Pentapodie, Antibacchius.

V. 5. Wo | Gleíche zu Gleíchen geséllt:

Archilochisches Parömiakum, Schroeder S. 345; vgl. Pindar, 3. pythische Ode, V. 3.

V. 6. Doch | kŭhn wie ein | Ádler | fleúgt Be|geístrung:

Lange Auftaktsilbe, daktylo-trochäische Tetrapodie. Vgl. Pindar 4. Nem. V. 8 und V. 8 in dem Festgesang an den Kronprinzen von Bayern. Im zweiten Vers der vierten Strophe liegt ein Versehen Platens vor; der Vers ist nicht vollständig.

„Hymnus aus Sizilien“ (Mai 1835).

Platen im Tagebuch. 29. Mai 1835: „Es entstanden der Fest-

gesang an die Herzogin von Leuchtenberg und „Gestirnerleuchtete Nacht". Das Versmaß ist von meiner eigenen Erfindung." Die letzten Worte beziehen sich offenbar nur auf das an zweiter Stelle genannte Gedicht.

V. 1. Ge|stírner|leúchtete | Nácht, o | geúß:

Glykoneus mit einsilbigem Auftakt. Vgl. 4. Nem. V. 1 erstes Kolon und das Gedicht an den Kronprinzen von Bayern V. 1, erstes Kolon.

V. 2. In | mein Gemût tief|sínnigen Ge|sánges uner-|schöpflichen reíchen Quéll:

Kurze Auftaktsilbe, Epitrit, zwei Kretiker, deren letzte Silbe aufgelöst ist, aeolisches Sesquimetrum nach der Form: ψεύδεσι ποικίλοις.

V. 3. Dĕnn der Natúr gleich | seí das Féstlied:

Daktylischer Dimeter, Epitrit. Vgl. 10. Olymp, V. 8 der Epode. — In den neueren Ausgaben ist hier die Verseinteilung anders als in den von Platen benutzten.

V. 4. Díe den Tág nicht | blóß, den erfreúlichen úns:

Epitrit, katalektischer daktylischer Trimeter.

V. 5. Durch | fárbige Ge|bílde reízend aússchmückt:

Lange Auftaktsilbe, Kretikus mit aufgelöster letzter Silbe, trochäische Tripodie.

V. 6. Neín, dem Dúnkel sogár der Lícht-|fúnken stéts | wáchen Glánz verlíeh:

Glykoneus, Kretikus, katalektische trochäische Tripodie.

„Fragment". (24. August 1835.)

V. 1. Die Wélt íst, o Freúnd, | ein Gedícht:

Dochmius, Kretikus.

V. 2. Drum | klágt der befángene Ménsch um-|sónst der Vórsicht | Laúnen án:

Daktylo-epitritisch: Lange Auftaktsilbe, katalektischer daktylischer Trimeter, Epitrit, katalektischer Epitrit.

V. 3. Er | síeht des Ún|réchts Triúmph- | bógen aúfbaun:

Kurze Auftaktsilbe, zwei Kretiker, Epitrit.

V. 4. Und | líegen im Staúbe der Édlen Haúpt:

Archilochisches Parömiakum mit kurzer Auftaktsilbe.

V. 5. Er gewáhrt des Kríegs unerméß|liches Úngetûm und in seínem:

Erstes Glied: Aeolikum, Schroeder S. 347, zweites: Ähnliche Reihe, nur am Schluß um eine Silbe verlängert, wie es scheint, von Platen selbst gebildet.

V. 6. Gefólge der Seúchen Héer und | der Kránkheíten záhl|lóse Brut:

Erstes Glied: Archilochisches Parömiakum, Schroeder S. 344; zweites: Dochmius, Kretikus.

V. 7. Sodánn mit dürftigem Máß-|stábe meístert ér:

Erstes Glied: Kopfloses Aeolikum, zweites: Aeolisches Sesquimetrum, Schroeder S. 347 u. 349.

V. 8. Die gróßártigen Brúch- | stücke des Héldenlíeds:

Zwei aeolische Sesquimetra, Schroeder S. 349.

Auch in diesem Gedichte sind mehrere Reihen, die sich bei griechischen Dichtern nachweisen lassen. Die Verbindung von Dochmius und Kretikus in Vers 1 hat auch Pindar, z. B. Olymp 1 V. 9:

σοφῶν μητίεσ | σι κελαδεῖν,

nur daß hier die erste Länge des Kretikus aufgelöst ist. V. 2 stimmt völlig überein mit Vers 6 in dem Fragment des Simonides, in dem er die bei den Thermopylen Gefallenen preist:

ἀν|δρῶν δ’ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς | οἰκέταν εὐδοξιάν.

V. 4. Vgl. V. 9 der Epode des 11. (10.) olympischen Siegesliedes:

θάξαις δέ κε φύντ’ ἀρετᾷ ποτί,

nur daß die Auftaktsilbe bei Platon kurz ist.

V. 5. Erstes Kolon: vgl. Olymp. 4 V. 1:

’Ελατὴρ ὑπέρτατε βρον-(τᾶς)

und Olymp I, Epode 5a:

ἐλέφαντι φαίδιμον ὦ(μον).

V. 6. Erstes Kolon: vgl. Olymp. 4 V. 2b:

ἐλισσόμεναί μ’ ἔπεμψάν;

zweites Kolon: vgl. Euripides Medea V. 1231.

ἰὼ γᾶ τε καὶ παμφαής.

V. 7. Erstes Kolon: vgl. Nem. 4 V. 2:

ἰατρός· αἱ δὲ σοφαί;

zweites Kolon: vgl. Olymp I Epode 6:

πού τι καὶ βροτῶν, und sonst an vielen Stellen.

V. 8. Erstes Kolon: vgl. Olymp. I, Epode 2a:

ἐν εὐάνορι Λυ(δοῦ);

zweites Kolon: (σε-)μνᾶν Χαρίτων ἄτερ:

Bei der Mehrzahl der angeführten Verse ist die Übereinstimmung vielleicht zufällig; doch halte ich dies für ausgeschlossen bei V. 2: Platon kannte offenbar dies schöne Fragment des Simonides. In jedem Falle, mag die Übereinstimmung Zufall oder Absicht des Dichters gewesen sein, beweist sie, wie sorgfältig Platen die griechische lyrische Dichtung für seine Zwecke studiert hat.

Die rhythmischen Elemente, aus denen die Strophen dieses Bruchstücks sich aufbauen, sind sehr verschiedenartig: ich weiß nicht, ob ein griechischer Dichter ähnliche Strophen würde gebildet haben. Doch macht das ganze einen durchaus einheitlichen Eindruck, und die schweren, getragenen Rhythmen stimmen vortrefflich mit dem tiefernsten Inhalt überein. Das Gedicht ist der Schwanengesang des Dichters, mit dem er nach langem Grollen über die Undankbarkeit seines Vaterlandes versöhnt von der Welt schied.

Bei Pindar hat eine jede einzelne Ode ihre eigene Form, wie sie durch den jedesmaligen Anlaß und Inhalt bedingt war. Dies war ja ein unverbrüchliches Gesetz der dorischen Chorlyrik. Wie durfte nun Platen für Inhalte, die mit den Inhalten der griechischen Lieder gar nichts oder nur weniges gemein haben, pindarische Strophenformen verwenden?

Hierauf wäre zu erwidern, daß Platen mit feinstem Takte von den Strophenformen Pindars jedesmal eine solche gewählt hat, die mit dem von ihm vorgetragenen Inhalte durchaus harmonierte. Für die Gedichte, in denen eine ernstere Grundstimmung herrscht, wählte er die getragenen, ernstfeierlichen daktylo-epitritischen Rhythmen, so in der Ode „Abschied von Rom“ und „Der Herzogin von Leuchtenberg“. Aber auch hier unterscheidet Platen. Eine weniger ernste Stimmung kommt in dem Gedichte an den Grafen Friedrich Fugger zum Ausdruck. Daher hat Platen hier das Maß der 10. olympischen Ode gewählt, „in der nicht der Nachdruck und die Majestät des Rhythmus waltet, wie in anderen Gedichten derselben Art.“ (Leopold Schmidt, Pindars Leben und Dichtung, S. 95).

Der in Glykoneen und glykoneenartigen Rhythmen gedichtete Festgesang, welcher dem Kronprinzen von Bayern gewidmet ist und die liebliche Geschichte von Autharis, des Longobardenfürsten, Brautwerbung enthält, ist wie das pindarische Vorbild (4. nemeische Ode) in den einfachsten Formen des gewählten anmutigen Maßes gehalten.

Für das Gedicht auf den Tod des Kaisers wählte Platen das Metrum der 10. pythischen Ode, in der Pindar es vermieden hat, lange Hebungssilben aufzulösen. Dadurch wird die Lebhaftigkeit des Rhythmus gedämpft, und das war es wohl, was Platens Wahl gerade dieses Maßes veranlaßte.

Eine Ausnahme macht vielleicht die Ode an die Brüder Frizzoni „Leichtfüßigere Töne will ich anitzt anheben“. Hier ist das Maß einem Klaglied (θρῆνος) entnommen. Immerhin entspricht die metrische Form des Gedichts ganz dem Eindruck, den Platen hervorrufen wollte, namentlich infolge der Auflösung der einen Länge des Kretikus im ersten und letzten Verse, die in der deutschen Sprache ganz anders wirkt, als in der an Kürzen so reichen griechischen.

Im übrigen bin ich der Ansicht, daß Platen selbst, wenn er es auch nicht ausgesprochen hat, diese Gedichte nur als Vorübungen ansah für auch in der Form selbständige eigene Kompositionen. Er hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, auf diesem Gebiete sicherlich das Höchste geleistet, wie es namentlich der herrliche „Hymnus aus Sizilien“ ahnen läßt.

27.

Der sprachgeschichtliche Wert der mittelenglischen Überlieferung[1].

Von Dr. **Hermann M. Flasdieck,** Privatdozent der englischen Philologie an der Universität **Göttingen.**

Das für eine mittelenglische Grammatik in der Überlieferung der Denkmäler zu Gebote stehende Material birgt zahlreiche Probleme, die nicht eigentlich ins Gebiet der historischen Grammatik fallen, die dieser vielmehr einmal voraufliegen, insofern aus ihrer Lösung sich grundsätzliche und weittragende Folgerungen für diese ergeben, die aber andererseits nach ihrer Erledigung zugleich auch wichtige allgemeine Resultate für den Aufbau der Sprachgeschichte liefern. Einige dieser Probleme möcht ich im folgenden kurz beleuchten. Dabei beschränk ich mich wesentlich auf die früh- und zentralmittelenglische Periode, die Zeit bis etwa 1400. Den mit dem Schriftspracheproblem verknüpften Fragenkomplex laß ich ganz beiseite[2]. Ebenso muß ich es mir hier versagen, die mit der völkisch-sprachlichen Durchdringung von Engländern und Franzosen verbundenen Erscheinungen zu berühren[3].

Alle Periodisierung im ewigen Prozeß der Geschichte ist etwas Unorganisches; nur der rückschauende und analysierende Betrachter bedarf zu seiner Orientierung in der lückenlosen Abfolge des ständig weiterpulsenden Lebens gewisser zu setzender Einschnitte. Größere Epochen in der mittelenglischen Sprachgeschichte lassen sich absondern, wenn man hinter allen Verschiedenheiten der mit unterschiedlicher Schnelligkeit und Richtung sich fortbildenden Mundarten die großen gemeinsamen Tendenzen, den eigentlichen Kern, sucht. Als Grenzscheide des Mittelenglischen gegen das Neuenglische wird man etwa das Jahr 1500 betrachten dürfen. Wyld[4] entscheidet sich zwar für ein um ein volles Jahrhundert früheres Datum. Aber der Lautbestand (*pronunciation*) allein macht nicht die Sprache aus. Die Sprache steht namentlich in ihrer inneren Form ständig in engster Wechselwirkung mit der Literatur. Wenn die Formengebung (*accidence*) während des größeren Teiles des 15. Jahrhunderts noch ziemlich

---

[1] Vortrag gehalten am 29. September 1923 in der Anglistischen Sektion der 54. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Münster i. W.

[2] Vgl. dazu meine „Forschungen zur Frühzeit der neuenglischen Schriftsprache", Teil I, S. 7—34 (Studien zur Englischen Philologie Heft 65, Halle 1922); ferner H. C. Wyld, A History of Modern Colloquial English, London (1920), Kap. I—III; G. Hübener GRM X 88ff. und A. Schröer, Über die Sprache als Kunst und die Weltmachtstellung der Engländer. Köln 1922.

[3] Vgl. Hermann Albert, Mittelalterlicher englisch-französischer Jargon. Studien zur Engl. Phil. 63 (1922).

[4] a. a. O. 27, 70ff.

mittelenglischen Charakter trägt, so folgt eben daraus, daß dieser Zeitraum mit vollem Recht noch in die mittelenglische Periode miteinbezogen werden muß. Im 16. Jahrhundert setzt eine neue große literarische Ära ein, mit der auch die Sprache ein neues Gepräge erhält.

Den anderen Grenzpfahl der mittelenglischen Sprachperiode bildet die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts, wofern man die letzten 50 Jahre des 11. Jahrhunderts als engere Übergangsperiode noch in das Altenglische miteinbezieht. Die Niederschriften vom Beginne der mittelenglischen Periode liegen im Kraftfeld zweier starker Pole: auf der einen Seite strahlen von der allmählich absterbenden Tradition der sog. „westsächsischen Schriftsprache" starke Nachwirkungen aus — auf der andern Seite bricht die im späteren Altenglischen aus den literarischen Denkmälern weitgehend zurückgedrängte gesprochene Mundart wieder mit elementarer Wucht hervor. Die aus diesen im Einzelfalle in ihrer Stärkeabstufung verschieden proportionierten Komponenten sich ergebenden Resultanten bilden die überkommenen Zeugnisse, zu deren sprachgeschichtlicher Beurteilung die Erkenntnis des Charakters der sog. „westsächsischen Schriftsprache" den denknotwendigen Ausgangspunkt bildet[1]. Nicht jene der beiden unter dem Terminus „Schriftsprache" gemeinten Erscheinungen des sprachlichen Lebens ist darin zu sehen, daß — meist durch und für die Literatur — eine überdialektische Gemeinsprache geschaffen wird: Eine durch dialektische Nivellierungsprozesse erstandene gesprochene Verkehrssprache hat es in Altengland nicht gegeben. Vielmehr handelt es sich um eine schriftlich fixierte Tradition, die — abgesehen von den westlichen Untergruppen des Sächsischen — im Gegensatz zur gesprochenen Sprache steht[2]. Die nach dem Aussterben dieser Tradition außerhalb ihrer engeren Heimat aufgezeichnetenDokumente, also namentlich die Überlieferung des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts, sind daher notwendig in ihrem sprachlichen Habitus bestimmt durch die genannten Faktoren, die Nachwirkung der südenglischen Schrifttradition und dasHervorbrechen der zeitgenössischen bodenständigen Mundart. Die von der letzteren relativ unbeeinflußten Aufzeichnungen enthalten die Niederschläge eines weiteren sprachgeschichtlichen Vorgangs: Die gleichzeitigen (mehr vulgären) Sprachcigentümlichkeiten, besonders lautlicher Natur, drängen die starr gewordene Orthographie der guten alten Schulen mehr und mehr zurück. Ihre Zahl ist um so größer, je geringer die schultraditionelle Bildung des Schreibers. Zum Teil haben diese „Vulgarismen" in den uns überkommenen Handschriften keinen Niederschlag gefunden und

[1] Vgl. dazu demnächst meinen Aufsatz „Zur Charakteristik der sprachlichen Verhältnisse in altenglischer Zeit" in den „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", Bd. 48/3.

[2] Vgl. M. Förster, Engl. Studien 36, S. 447.

sind vielmehr erst aus dem späterenMittelenglischen zu rekonstruieren. Schlemilch[1] hat einen recht dankenswerten Anfang zu einer systematischen Aufarbeitung dieser Durchbrechungen der Tradition gemacht, soweit sie für die Lautlehre eine Ausbeute versprechen. Ähnliche Sammlungen und Sichtungen des flexivischen, syntaktischen und lexikalischen Materials werden es erst ermöglichen, diesen Kampf zwischen Tradition und lebendigem Fortschritt allseitig und richtig zu beleuchten und seine hinterbliebenen Spuren für die Belange der mittelenglischen Grammatik auszuwerten. Noch bildet vorwiegend die der Übergangszeit ferner liegende altenglische Überlieferung das Bezugsmaterial der mittelenglischen Dialektologie, und doch kann man sich ihrer geringen Ergiebigkeit in dieser Hinsicht nicht verschließen. Zwischen dem Kern der „klassischen" altenglischen Überlieferung und der Masse der späteren mittelenglischen Überlieferung gähnt das kaum erforschte Dunkel der Übergangszeit. Zwar liegen bereits eine Reihe älterer Untersuchungen vor. Aber ihr Wert ist, nachdem die alt- und mittelenglische Grammatik immer weitere Fortschritte gemacht haben, nur noch gering. Teilweise fehlte den Verfassern noch jeder Einblick in die zutiefst liegenden Problemschichten. Erst Arbeiten wie die von Straußˢ und Stadlmann[3] haben hier wirklich tiefer geschürft.

Somit zerlegt sich die der Übergangszeit im weiteren Sinne (1000—1200) zugehörige Überlieferung in drei große Gruppen:

I. Der grammatikalischen Ausbeutung bereiten die geringsten Schwierigkeiten die Handschriften der altenglischen Spätzeit, des 11. und 12. Jahrhunderts. Eine Nachweisung der wichtigsten einschlägigen Codices bietet Schlemilch S. XIIff. Sie sind die Fundstätte für jene besprochenen vereinzelten Abweichungen, die sich deutlich von dem im allgemeinen bewahrten konventionell-traditionellen Idealtypus abheben und Einbrüche der wirklich gesprochenen Sprache der Zeit darstellen.

II. Am kompliziertesten liegen die Verhältnisse in den frühmittelenglischen Modernisierungen von Texten aus altenglischer Zeit, in den sog. „Erneuerungen", deren Sprache früher wohl auch gelegentlich nach dem Vorschlag von Schröer[4]

[1] W. Schlemilch, Beiträge zur Sprache und Orthographie spätaltenglischer Denkmäler der Übergangszeit. Studien z. Eng. Phil. 34 (1914).

[2] O. Strauß, Die Sprache der me. Predigtsammlung in der Hs. B 14. 52 des Trinity College, Cambridge. Wiener Beiträge z. Engl. Phil. 45 (1916).

[3] A. Stadlmann, Die Sprache der me. Predigtsammlung in der Hs. Lambeth 487. Wiener Beitr. 50 (1921).

[4] Die Winteney-Version der Regula S. Benedicti. Halle 1888, S. XV; vgl. dazu Morsbach GGA 1888, S. 1013 ff.

als „neuangelsächsisch“ bezeichnet wurde. Zustande gekommen sind sie durch direkte oder indirekte Kopien altenglischer Denkmäler. Hier haben sich zwei verschiedene Gesamtzustände der Sprachentwicklung überschichtet. Alte und neue Fäden kreuzen sich chaotisch in einem lockeren Gewebe, dessen endgültige Form mehr oder minder von Laune und Willkür des jeweiligen Schreibers abhängt. Alte, neue und „hyperkorrekte“ Formen tauchen kaleidoskopartig nebeneinander auf, ohne daß sich Konsequenz konstatieren oder eine Regel aufstellen ließe. Müssen wir uns auch sonst frei machen von dem Irrtum, daß die mittelenglischen Handschriften ein annäherndes Bild der gesprochenen Sprache des Volkes bieten, so gilt dies in besonderem Maße von diesen „Erneuerungen“, wie bereits Sweet erkannt und nachdrücklich betont hat[1]. Nur nach eingehender Vergleichung der modernisierten und nichtmodernisierten Texte, die sich übrigens öfters in dem gleichen Denkmal nebeneinander finden, ist eine behutsame Verwertung dieses Materials für die historische Grammatik angängig.

Eine absolut sichere Abscheidung dieser beiden Gruppen ist bei dem Zustande des Überlieferten nicht in jedem Einzelfall möglich. Den schultraditionell noch tüchtigen Schreibern der Handschriften der erstgenannten Gruppe sind die jungen Formen wider Willen und bessere Absicht, sozusagen unbewußt, unterlaufen. Die Urheber der „Erneuerungen“ dagegen waren sichtlich bestrebt, in einer Zeit ungemeinen Tiefstandes der Literatur dem Volke die Erzeugnisse vergangener Jahrhunderte, vor allem erbaulichen Charakters, zugänglich zu machen. Ihre Modernisierungen sind bewußt vorgenommen. Diese „Erneuerungen“ sind erst denkbar und notwendig nach dem Verlöschen der alten Schrifttradition; sie gehören der Zeit nach 1150 an.

III. Seit der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts setzen alsdann die originalen frühmittelenglischen Denkmäler ein. Die Werke des *Walter von Melrose* (ca. 1165) sind uns verloren[2]; die Überlieferung ist zunächst noch recht spärlich. Auch in diesen Originalwerken sind vielfach noch sehr starke Nachwirkungen der alten traditionellen Orthographie zu verzeichnen, z. B. in *Lazamon A* und *Poema Morale.* Andere dagegen haben recht energisch die alten Fesseln von sich abgeschüttelt, wie *Orrm* und *Eule und Nachtigall.* Im einzelnen ist auch hier wiederum die Abgrenzung gegen die „Erneuerungen“ noch

[1] History of English Sounds [2] § 582.
[2] Vgl. Wüst, Anz. für deutsches Altertum 35, 164.

nicht erledigt; doch dürften wohl *Vices and Virtues*[1] und *Ancren Riwle*[2] zu Unrecht als „Erneuerungen" in Anspruch genommen worden sein[3].

Im Vordergrund des sprachgeschichtlichen Interesses am Schrifttum der Übergangszeit steht also das Problem des Überganges von einer auf einer kleinen (sächsischen) Mundartengruppe basierenden Schrifttradition zur gesprochenen örtlichen Mundart. Nicht minder wichtig ist ein anderes Problem der englischen Sprachgeschichte, das gleichfalls tief in die altenglische Überlieferung hineingreift: die Gestaltung des südhumbrisch-anglischen (vulgo mercischen) Dialekts, insbesondere in seinen zentral- und ostmittelländischen Untergruppen; aus diesen Gebieten stammt, wie heute wohl allgemein anerkannt wird, die äußere Form der neuenglischen Schriftsprache. Letzten Endes ist dieses zweite Problem bereits im ersten enthalten. Gerade für das Ostmittelland läßt die altenglische Überlieferung gänzlich im Stich; wir kennen kein mundartliches Denkmal, das mit einiger Sicherheit sich dort lokalisieren ließe, wenngleich die Wahrscheinlichkeit nicht gering ist, daß in der Sprachmischung der *Rushworthglosse des Matthäusevangeliums* starke Spuren dieses Dialektgebietes vorhanden sind. Das Beispiel des Ostmittellandes illustriert mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit die Wertung des Altenglischen und Mittelenglischen mit Bezug auf das Neuenglische. Die ae. Überlieferung ist nur nach Vornahme der auf Grund der viel reichhaltigeren mittelenglischen Überlieferung erforderlichen Korrekturen und Ergänzungen eine zuverlässige Basis für die Auseinandersetzung mit sprachgeschichtlichen Problemen. Erst in der Übergangszeit tauchen anglische bzw. ostanglische Formen in der Überlieferung wieder auf und gewähren die ersten Anhaltspunkte für die mittelenglische Dialektologie. Die Bedeutung dieses Materials bedarf also keiner weiteren Erläuterung. Das enge Ineinandergreifen des Schrifttradition-Mundart-Problems und des Ostmittelland-Problems wird am besten in der *Peterborough Chronik* veranschaulicht. Die über dieses Denkmal vorhandenen Arbeiten[4] liegen um nicht weniger als drei Jahrzehnte zurück und haben jeglichen Wert eingebüßt. Eine erneute Untersuchung ist durchaus erwünscht[5].

---

[1] G. Schmidt, Über die Sprache und Heimat der V. a. V. Diss. Leipzig 1899, S. 8ff.

[2] W. Heuser, Anglia 30, S. 117ff. und Th. Mühe, ibd. 31, S. 399.

[3] Über den gesamten Fragenkomplex werd ich demnächst ausführlicher handeln in einem in der Anglia erscheinenden Aufsatz „Die Denkmäler der Übergangszeit vom Ae. zum Me. und die Peterborough Chronik".

[4] O. P. Behm, The language of the later part of the P. Chr. Diss. Upsala 1884 und H. Meyer, Zur Sprache der jüngeren Teile der Chronik von P. Diss. Freiburg 1889.

[5] Vgl. Morsbach, Beiblatt zur Anglia 32, S. 75ff. und oben Anm. 3.

Wenden wir uns nunmehr den eigentlichen Originaldenkmälern der frühmittelenglischen Zeit zu, so ist die erste Frage, die wir zu stellen haben, die nach dem zu ihrer Aufzeichnung verwandten Buchstabensystem. Stetes Bestreben muß es sein, Schreibung und Lautung in ihrem gegenseitigen Verhältnis zu erfassen. Unwillkürlich lenkt sich der Blick zunächst auf das *Orrmulum*; und in der Tat ist dieses sprachlich-grammatisch wichtigste Denkmal der frühmittelenglischen Periode der beste Ausgangspunkt für die Bewertung der Schreibweise der frühmittelenglischen Denkmäler. Die Orthographie, in der das *Orrmulum* überliefert ist, ist eine mustergültige. Die Lautsymbole sind den Lauten zum mindesten in demselben Grade adäquat, wie das bei der modernen deutschen Orthographie der Fall ist. Fast durchgängig bezeichnet Orrm mit einem Zeichen auch nur einen bestimmten Laut; dies gilt in gleicher Weise für Vokale, Diphthonge und Konsonanten. Nur unbedeutende Inkonsequenzen sind zu verzeichnen: Auf wenige Fälle ist das Schwanken zwischen *i* und *iz* beschränkt. In der Verwendung von *k* und *c* ist eine feste Regelung fast ausnahmslos zu erkennen, die auch sonst im mittelenglischen Schreibgebrauch gilt: *c* steht nur dort, wo kein Zweifel an dem Lautwert [k] möglich ist; sonst ist die Graphie *k*. Nebeneinander stehen beide Lautsymbole nur vor *a*, auch vor *a* < *o̧*. Andere Doppelheiten sind lautlich begründet, indem sie dialektgeographische (z. B. *ǣ* — *ē*) oder innerdialektisch zeitlich unterschiedene (z. B. *ĕo* — *ĕ*) Doppellautungen bezeichnen. In weitestgehendem Ausmaß zeigt Orrms Orthographie Unabhängigkeit von der altenglisch-traditionellen Schreibung; seine konsonantischen Zeichenkomplexe sind zwar nur die konsequente Ausgestaltung schon früher zu beobachtender Ansätze, sind aber in ihrer pedantischen Durchführung die Karrikatur ihrer selbst geworden. Kein Wunder, daß das Manuskript keinen Kopisten gefunden hat! Bereits der dritte außer dem Autor an der Handschrift beteiligte Schreiber (C) weicht stark durch seine Unregelmäßigkeiten ab[1]. Dagegen sind die von Orrm selbst stammenden Teile die grobphonetische Niederschrift eines Sprachtypus um 1200.

Die Meinung hat lange geherrscht und ist auch heute noch nicht allzu selten anzutreffen, daß die erstaunlich gut normierte Schreibweise des Orrmulums eine Ausnahmeerscheinung ohne alle Parallele bedeute. Vom Standpunkt der gegenwärtigen Forschung aus ist diese Ansicht nicht mehr haltbar. Sie war es nur so lange, als andere Denkmäler dieser Zeit noch nicht genauen Analysen unterworfen worden waren. Damit aber wurde eine neue Erkenntnis von erheblicher Tragweite gewonnen: Die in den uns überkommenen Handschriften

[1] Außer Orrm sind noch 3 weitere Schreiber an dem Ms. beteiligt; vgl. jetzt Sigurd Holm, Corrections and Additions in the Ormulum Manuscript. Diss. Uppsala 1922.

herrschende Zeichenverwirrung ist alles andere als ursprünglich; die uns verlorenen Originale waren vielmehr in einer gut geregelten Schreibweise niedergelegt, auf die die Bezeichnung „Orthographie" in ihrem ursprünglichen etymologischen Wortsinn voll und ganz paßt. Diese Orthographie war ebenso wie die des Orrmulums eine grobphonetische. Dabei sollen gewisse unzweifelhafte Einströmungen historisch-traditioneller Graphien keineswegs hinweggeleugnet werden[1]. Aber erst unter den Händen der Kopisten englischer und französischer Nationalität riß in der Niederschrift jenes Zeichenchaos ein, an dessen Durchleuchtung die mittelenglische Grammatik noch immer reichlich zu tun hat. Diese durch die Forschung der letzten Jahre[2] erwiesene frühmittelenglische Orthographie ist naturgemäß eine Errungenschaft der Klöster; sie sind notwendig der einzige Ort, an dem eine derartige geistig-organisatorische Arbeit geleistet werden konnte. In den staatlichen Kanzleien war für die englische Sprache kein Raum; dort war sie das Aschenbrödel. Im Kloster hat Orrm geschrieben. Durch die Gunst der Überlieferung ist uns sein Werk schlackenfrei überkommen; von hier aus fallen grelle Schlaglichter auf das Dunkel seiner Umgebung. Orrm ist keine isolierte Erscheinung; er ist nur ein Punkt der großen Entwicklung, allerdings ein ganz markanter. Er ging im einzelnen über den Rahmen alles bisher Dagewesenen hinaus. In grotesken Detailausführungen fand sein pedantischer Geist die ihm angemessene Beschäftigung.

Von dieser Erkenntnis des Charakters der frühmittelenglischen Orthographie aus läge es nahe, daß sich nunmehr wiederum die Frage erhöbe: Warum weisen unsere kritischen Ausgaben der mittelenglischen Texte keine einheitlich-normierte Orthographie auf In der Tat wird diese Frage nicht allzu selten von den Studenten gestellt; auch in der Fachliteratur hat sie ab und an Anlaß zu Diskussionen gegeben. Am ehesten dürfte sich die aufgeworfene Frage durch einen Vergleich mit den tatsächlichen Verhältnissen in der deutschen Sprachgeschichte und in der Überlieferung der mittelalterlichen deutschen Literatur beantworten lassen. In den mittelhochdeutschen Texten ist es allgemein üblich, eine normalisierte Schreibung zu verwenden, die Lachmann verdankt wird, der sich dabei eingestandenermaßen an den italienischen Grammatiker des 16. Jahrhunderts Lionardo Salvati anschloß[3]. Diese Regelung der Schreibung

[1] Die etwa in das Orthographiesystem eines Autors aufgenommenen anglofranzösischen Schreibungen widersprechen der vorgetragenen Beurteilung nicht.

[2] Vgl. z. B. A. Luhmann, Die Überlieferung von Laȝamons Brut. Stud. z. Engl. Phil. 22 (1906); W. Breier, Eule und Nachtigall ibd. 39 (1910); W. Stegen, Sprachformen und Schreibungen der Hss. des Poema Morale. Diss. Göttingen 1920 (Maschinenschrift). Die in diesen Arbeiten verfochtene Anschauung war schon seit längerer Zeit von Morsbach in seinen Vorlesungen betont worden

[3] Vgl. Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des 13. Jahrhunderts (1820), S. XIff; Wolfram VII, VIII; Iwein [4] (1877), S. 363ff. Es soll nicht verschwiegen

hängt aufs innigste zusammen mit dem seit eben dieser Zeit ventilierten und jetzt gelösten Problem einer mhd. „Einheitssprache“ (Michels). Die innere Begründung seiner Orthographie gibt Lachmann in den Worten: „Denn wir sind uns doch eins, daß die Dichter des dreizehnten Jahrhunderts, bis auf wenige mundartliche Einzelheiten, ein bestimmtes unwandelbares Hochdeutsch redeten [!], während ungebildete Schreiber sich andere Formen der gemeinen Sprache, theils ältere, theils verderbte, erlaubten[1].“ Der wesentlichste Fortschritt der modernen Forschung liegt jedenfalls darin, daß man heute nur noch über die geschriebene Sprache urteilt. Die mhd. Literatursprache geht nicht so weit, die dialektische Färbung gänzlich zu verwischen—das sicherste Kriterium für die Lokalisierung sind auch heute noch die Reime. Ganz anders aber als in Deutschland liegen die Verhältnisse im mittelalterlichen England: Von einer „Dichtersprache“ etwa im Sinne der mhd. Dichtersprache kann nicht die Rede sein[2]. Die ersten Ansätze zu einer Einheitsbewegung zeigen sich erst am Ausgang der mittelenglischen Zeit in dem schriftsprachlichen Typus Londons, der dann bald seiner Fixierung durch Caxton und die Drucker entgegeneilt. Eher lassen sich die mittelenglischen Verhältnisse mit den althochdeutschen vergleichen. Ebensowenig wie man daran denkt, im ahd. eine normierte Schreibung einzuführen, ebensowenig ist ein darauf abzielendes Streben im Mittelenglischen berechtigt. Irgendwelche aus der Materie sich ergebende, innere Notwendigkeit oder auch nur Berechtigung zur Einführung einer normierten Schreibung in kritischen Ausgaben mittelenglischer Werke liegt nicht vor. Im Gegenteil würde ein derartiges Verfahren verderbliche Folgen nach sich ziehen. Der englischen Sprachwissenschaft tut gegenwärtig handschriftliche Erkenntnis bitter not. Vom Standpunkt der Fachwissenschaft und der Pädagogik sind diplomatische Abdrücke das einzig Richtige und Förderliche. Nur aus ihnen läßt sich das für die auf Erkenntnis der jeweiligen Originalorthographie eines Werkes gerichteten Untersuchungen erforderliche Material gewinnen. — Ganz anders lauten natürlich die berechtigten Forderungen der Literaturwissenschaft: Für ihre Zwecke sind kritische Ausgaben erforderlich, deren Schreibung sich den jeweiligen Resultaten einer vorangegangenen lautlich-orthographischen Analyse anzupassen hätte[3].

Ich habe die sprachgeschichtlichen Verhältnisse des Mittelenglischen mit denen der ahd. Zeit verglichen. Diese Andeutung leitet unmittelbar über zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen über

---

werden, daß gegen diese Regelung und ihre Existenzberechtigung früher Einspruch erhoben worden ist, z. B. von Zarnke, Nibelungenlied [4] S. 383.

[1] Auswahl usw. S. VIII.

[2] Vgl. Morsbach, Über den Ursprung der neuenglischen Schriftsprache (Heilbronn 1888), S. 160.

[3] Vgl. meine Bemerkungen in Stud. z. Engl. Phil. 65, S. 13.

die mittelenglischen Mundarten im allgemeinen. Durch die unmittelbaren und mittelbaren Auswirkungen der normannischen Eroberung kommt ein scharfer Einschnitt in die Entwicklung. Die gesamte Problematik der englischen Sprachgeschichte wird auf eine neue Basis gestellt, sodaß bereits hier die eigentlichen Wurzeln der neuenglischen Sprachgeschichte verfasert sind. In Poesie und Prosa sind für eine lange Spanne keine Töne der nationalen Literatur zu vernehmen. Aus den Jahrzehnten von der Eroberung bis über die Mitte des 12. Jahrhunderts überliefern die uns überkommenen Handschriftenschätze keine Originaldenkmäler. Und dieses Spiegelbild der Überlieferung dürfte die wahren Verhältnisse der literarischen Produktion dieser Zeit kaum verzerren. Am Ausgang der altenglischen Poesie steht das *Annalistengedicht von* 1075. Die überlieferte mittelenglische Dichtung setzt in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts mit den *Worcesterfragmenten* und dem *Poema Morale* ein. Die nationale Literatur, die sich jetzt wieder allmählich hervorwagt, bewegt sich in lokalen Mundarten. Obwohl im Gefolge der normannischen Eroberung England in staatlicher und kirchlicher Hinsicht gegenüber der altenglischen Zeit eine ungemeine Vereinheitlichung erfuhr, trägt die Literatur und die von ihr verwandte Sprache durchaus lokalen Charakter; dabei sind die wirksam werdenden französischen und skandinavischen Einflüsse Faktoren von sekundärer Bedeutung. Gegenüber den Differenzierungen der Mundarten in phonologischer und flexivischer Hinsicht treten die gemeinsamen Züge gänzlich zurück. Auch das Entwicklungstempo der Mundarten in Richtung auf den neuenglischen Sprachzustand ist ganz verschieden. Die Sprachentwicklung geht dem literarischen Geschehen parallel. Die Literatur ist rein lokal geartet, und auch als die ersten Autoren von überprovinzieller Bedeutung, wie Langland, hervortreten, bleibt die Sprache noch stark in ihren lokalen Eigentümlichkeiten befangen.

Die uns überkommenen mittelenglischen Aufzeichnungen, auch so weit sie nicht durch Kopisten offensichtlich entstellt und verunreinigt sind, sind aber weit davon entfernt, uns die gesprochenen Lokalmundarten grobphonetisch zu spiegeln. Von der gesprochenen Mundart des Lebens ist uns kaum etwas überkommen. Diese unklare und unbegründete, von Morsbach seit längerer Zeit in seinen Vorlesungen befehdete Auffassung kann nur Verwirrung anrichten. Zugänglich und erreichbar sind lediglich die lokalen Schriftmundarten, die sich in jedem Einzelfalle zu dem wirklichen örtlichen Dialekt verschieden verhalten. Der Abstand zwischen beiden Typen schwankt und ist wohl letzten Endes von sozialen und Bildungsunterschieden bedingt. Überliefert ist eine augenscheinlich typisierte Niederschrift der von Vulgarismen gereinigten Schriftmundart der Gebildeten. Die wirklich gesprochene Sprache wird sich nur in den allergröbsten Linien herausschälen lassen.

Fast alle Handschriften bieten gelegentliche Formen, die gänzlich aus dem Gesamthabitus herausfallen und vielfach ohne stützende Parallelen dastehen. In diesen bislang vielfach stillschweigend beiseite geschobenen Formen dürfen wir in weitem Ausmaß unbeachtet eingeschlichene Stücke der wirklich gesprochenen Sprache sehen. Es ist bezeichnend, daß derartige Formen namentlich in den Heiligenleben u. ä. besonders häufig anzutreffen sind. Vielleicht das bedeutsamste Denkmal dieser Art sind die um 1420 in der niederen Wiltshiremundart geschriebenen Legenden von *Editha* und *Etheldreda*. Diese Literatur war der Roman des niederen Volkes.

Der Begriff einer scharfumrissenen Dialektgruppe ist nur eine Arbeitshypothese; im Leben der Sprache gibt es nur die Grenzkurven einzelner Lauterscheinungen. Dadurch erübrigt sich indes nicht die weitere prinzipielle Frage nach der Einheitlichkeit eines solchen gekennzeichneten Schriftdialektes. Das letzten Endes ausschlaggebende Charakteristikum eines Dialektes sind seine phonologischen Verhältnisse, insbesondere nach der qualitativen Seite hin. Ihre Prüfung genügt daher für die aufgeworfene Problemstellung. Untersuchungen über dieses weittragende Problem sind bislang nicht angestellt worden. Ich darf daher wohl auf die allgemeinen Ergebnisse einer von mir mit dieser Blickrichtung vorgenommenen Musterung der Lautverhältnisse des *Orrmulums* zurückgreifen, die in Kürze veröffentlicht wird[1]. Der durch das Ms. gespiegelte Sprachtypus zeigt eine sehr weitgehende Einheitlichkeit. Der einzige sichere Fall lokaler Dialektmischung ist die Wiedergabe von wg. *ā* durch [ǣ] und [ę̄]. Das mehr den Charakter einer Tendenz denn eines durchgeführten Wandels tragende Schwanken von wg. ai_i vor Dentalen kann sich sehr wohl innerdialektisch entwickelt haben. Die Zahl der unbedingt gesicherten andersdialektischen Einzeleindringlinge ist sehr gering und dürfte wohl individuell sein. Im Orrmulum handelt es sich um eine innerlich eng geschlossene Gruppe von Fremdkörpern wie *allwældennd*, *shippennd* und *fulluhht*, also kirchliche Lehnwörter, die ihre jeweiligen Benutzer wesentlich aus der Lektüre wohl festhielten. Es scheint mir kein Bedenken dem entgegenzustehen, dieses Verhalten des Orrmulums als typisch für die Verhältnisse der frühmittelenglischen Zeit zu betrachten. Für die späteren Perioden wäre eine Ergänzung dieser Resultate durch die Untersuchung eines ebenfalls im Autograph überlieferten Werkes[2], des *Ayenbite of Inwit*, wünschenswert. In den mitgeteilten Resultaten meiner Untersuchung des Orrmulums hab ich bereits eine Unterfrage des Einheitlichkeitsproblems angedeutet: das Problem der lokalen und individuellen Dialektmischung. Dieser nachdrückliche Hinweis muß hier genügen; Entscheidungen darüber wird man füglich nur an Hand des jeweiligen Detailmaterials fällen können.

[1] Anglia 47, S. 289ff.
[2] Vgl. M. Förster, Archiv 115, S. 167ff.

Die vorgetragenen Ergebnisse der Untersuchung des Orrmulums gestatten weiteren Einblick für die Beurteilung der in der poetischen Literatur entgegentretenden Sprachtypen, der der durch negative Angleichung zustande kommenden Schriftsprache vorausliegenden kunstmäßigen Dichter- und Reimsprache. Als die englische nationale Literatur wieder auf den Plan tritt, da setzt recht bald die Wandergattung der Romanzen ein, für deren Sprachform augenscheinlich eine starke Mischung charakteristisch ist. In der Entlehnung fremder Dialektizismen zum Zwecke der „bequemeren" Gewinnung von Reimen ist noch keine Gemeinsprache zu sehen, aber alle diese Ansätze münden letzten Endes in dieselbe Tendenz der Nivellierung der Schriftmundarten. Bisher ist es die herrschende Auffassung, daß die Heimat dieser Romanzen in dialektischen Grenzgebieten zu suchen sei. Danach möchte es fast den Anschein haben, als ob die gesamte mittelenglische Literatur in Übergangszonen zwischen dialektischen Kerngebieten entstanden sei. Die in den Romanzen zutage tretende Sprachmischung wird indes viel weniger als lokal bedingte denn als individuelle aufzufassen sein, die ihren letzten Grund hat in der Bildung und gesellschaftlichen Stellung des jeweiligen Dichters — nicht aber in seiner Heimat. Die bisherige dialektgeographische Fragestellung ist also in Wirklichkeit in hohem Maße, wenn auch nicht ausschließlich, eine soziologische. Primär ist die Romanzensprache individuelle Mischung, die aber unter Umständen natürlich auch eine lokal-traditionelle werden kann. Nicht nur mit Bezug auf die rein formale Gestalt sind die mittelenglischen Schriftmundarten differenziert; das gleiche Bild ergibt sich für die innere Form. Den verschiedenen literarischen Kunstformen ist deutlich ein bestimmter Wortschatz zugeordnet, für den weniger der Dialekt als die lokal begrenzten Stiltraditionen maßgeblich sind. Die hauptsächlich in Schweifreimstrophen gehaltene Romanzenepik, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wieder erstarkende alliterierende Dichtung in Metrum und Diktion archaisierend-typisierenden Gepräges und endlich die moderne romanische Kunst eines Chaucer und seiner Schüler (Gower, Lydgate) sind auch deutlich lexikalisch verschieden[1].

Von einer mittelenglischen Dichtersprache im Sinne der mhd. Dichtersprache kann nicht die Rede sein, ebensowenig wie die Verhältnisse in der englischen Urkundensprache denen in der deutschen analog liegen. Noch zur Zeit Chaucers gibt es streng nördliche und südliche Dichter. Immerhin wäre eine eingehende Analyse der Sprachmischung in den mittelenglischen Romanzen noch eine dringende Untersuchung, aus der die Sprachgeschichte sowohl wie die spezielle mittelenglische Grammatik mancherlei Nutzen ziehen könnte.

Neben diese individuellen Durchbrechungen der „einheitlichen" Mundart treten die wirklichen lokalen Mischungstypen, deren

[1] Vgl. A. Brink, Stab und Wort in Gawein. Stud. z. Engl. Phil. 59 (1920).

Charakter sich im Verlauf der mittelenglischen Periode oft stark verschiebt. Auch hier handelt es sich in den wenigsten Fällen um eigentliche „Grenzdialekte" als vielmehr um mundartliche Grenzverschiebungen, deren Movens die Stärkeverhältnisse der Bevölkerung sind. Das Strahlungszentrum aller Verschiebungen scheint im wesentlichen das ostanglische Gebiet zu sein, von wo aus charakteristische Eigentümlichkeiten nach Westen und Süden vordringen, bevor noch die eigentliche schriftsprachliche Bewegung einsetzt. Es handelt sich um Verschiebungen, die z. T. schon in altenglischer Zeit angebahnt wurden, hier indes nur sehr mangelhaft zu erfassen sind. Nach Süden hin ergreift die ostanglische Expansion zunächst die ursprünglish sächsischen Grafschaften nördlich der Themse, also Huntingdonshire, Bedfordshire, Hertfordshire, Buckinghamshire, Oxford, Essex und Middlesex (einschl. London)[1]. In Oxford und Middlesex sind seit dem 13. Jahrhundert starke anglische Eindringlinge nachzuweisen[2]. Die Traktate der Wicliffiten sind anglisch geschrieben. Der Londoner Gemeinsprachetypus streift die sächsischen Elemente mehr und mehr ab. Umgekehrt gewinnt das sächsische Element in Worcester an Raum, dessen mercischer Grundcharakter sich deutlich erweisen läßt[3]. Ein weiterer Vorstoß der ostanglischen Mundarten erfolgt in der Richtung nach dem Westen, in das Gebiet des eigentlich „Mercischen" (= Westanglischen). Staffordshire, das alte mercische Stammland, und Shropshire bewahren noch lange die sprachlichen Eigentümlichkeiten. Die frühmittelenglisch-südmercischen Denkmäler der *Catherine-Gruppe* zeigen noch $e <$ wg. a. Zwei Jahrhunderte später haben *Mirc* und *Audelay* $a = ae . æ$, das zweifellos von Osten, und vielleicht auch von Norden her, vorgedrungen ist. Derartige lokale Mischungen und Dialektverschiebungen fallen in den Rahmen der mittelenglischen Dialektkunde, während die Analyse der angedeuteten individuellen Mischungstypen daraus fernzuhalten ist.

Der sprachgeschichtlich ungleich wichtigste der verschiedenen durch Verschiebung entstandenen Ausgleichstypen ist jener Typus, der sich in London herausbildet und die Grundlage abgibt für die neuenglische Schriftsprache. Eine Erörterung der zahlreichen in diesem Zusammenhang auftauchenden Probleme würde über den Rahmen meines Themas hinausführen[4].

---

[1] Vgl. A. Brandl, Zur Geographie der altenglischen Dialekte. Abhandlungen der Kgl. Preuß. Akademie d. Wiss. 1915, S. 31ff. und E. Ekwall, Contributions to the History of Old English Dialects. Lunds Universitets Årsskrift XII (1916).

[2] Morsbach, Schriftsprache S. 161 ff.

[3] Vgl. schon Morsbach, Me. Gramm. S. 19.

[4] Siehe S. 361, Anm. 2.

Kleine Beiträge.

tachinieren.

Schuchardts weise Bemerkung in *Sprachverwandtschaft* (Berl. Sitzungsberichte 1917, S. 525 Anm. 1): „Wir könnten daran verzweifeln, manche Rätsel der Vergangenheit zu lösen, ja, wegen schon gelöster bedenklich werden, wenn wir wahrnehmen, welche harten Nüsse uns gerade die jüngste Vergangenheit zu knacken aufgibt. Wie wir nicht ermittelt haben, woher *tachinieren* und *boche* stammen, so wissen wir auch nicht, ob der mit der Geschwindigkeit von *Mentalität* sich verbreitende Ausdruck: 'eine gute Kinderstube gehabt haben' nicht seine Wiege bei *Baby* und *Nurse* gehabt hat" enthält das im Armeedeutsch Österreich-Ungarns im Weltkriegs so ungeheuer populäre Wort *tachinieren* (auch *tachenieren*, *tachunieren*, *tacha(r)nieren*), das im deutschen Reich wohl gar nicht verständlich ist. Gebucht finde ich es nirgends in den mir bekannten Spezialwerken über die Soldatensprache des Weltkriegs, weder bei Bergmann, *Wie der Feldgraue spricht*, bei Maußer, *Deutsche Soldatensprache*, Imme, *Die deutsche Soldatensprache der Gegenwart und ihr Humor* noch bei Delcourt, *Expressions d'Argot Allemand et Autrichien*, obwohl es doch als ganz gebräuchliches Wort wenigstens bei letzterem nicht fehlen dürfte. Es bezeichnet jenen geschäftigen Müßiggang, jene Scheintätigkeit beim Militär (und dann in freierer Anwendung auch bei sonstiger Arbeit), die dem Soldaten ohne Strafbesorgnis ein idyllisches Leben gestattet. Oft konnte man Gespräche hören wie *Tut's Ihr arbeiten? — Nein, nur tachinieren* oder *Was tut's Ihr bei Eurer Kompagnie? — Nichts! Tachinieren!* Der *Tachinierer* war ein wenig verschieden vom *Drückeberger*, wenn gleich beide Wörter oft miteinander gepaart erschienen: der *Tachinierer* drückte sich vom Dienst, der *Drückeberger* vom Frontdienst — man konnte auch an der Front *tachinieren*. Wie nahe der *Tachinierer* dem *Drückeberger* steht, geht daraus hervor, daß auch *Drückeberger* und französisch *embusqué* (das ja ursprünglich „Ordenjäger", also Heucheln von Geschäftigkeit bezeichnet) ursprünglich den Sinn von österr. *Tachinierer* gehabt haben (vgl. Horn, *Deutsche Soldatensprache*, S. 78; Esnault, *Le Poilu tel qu'il se parle s. v. embusqué*). *Markierer*[1] war eine Abart des *Tachinierers*; der der Krankheit *markiert*, um keinen oder leichteren Dienst zu leisten: während aber *Markierer* in die übrigen Nationalsprachen der österreichisch-ungarischen Armee eindrang (z. B. *ne maggírozon* „markieren Sie nicht!" riefen die ungarischen Rekrutenabrichter, wenn ein Rekrut nicht stramm genug exerzierte), wurde *Tachinierer* durch national besondere Ausdrücke ersetzt (z. B. tschech. *ulejvále*, ungarisch *lógó*, triestin. *pomador* zu *pomársela* „svignarsela", vgl. *Lbl.* 1923, Sp. 38), wie dies bei so volkstümlichen Ausdrücken verständlich ist[2].

---

[1] *Tachinieren* zu *markieren* verhielt sich wie in der französischen Armee *tireur-au-flanc* oder *-au-cul* „soldat qui use de prétextes pour paresser" zu *carottier* „soldat qui évite les manoevres et les corvées (*carotte* „visite du docteur au régiment", von *tirer une carotte au médecin*, vergl. Sainéan *Le langage parisien au XIXe siècle* S. 140 f.) anderseits verhält sich *Tachinierer* zu *Drückeberger* wie frz. *tire-au-flanc* („le candidat embusqué", wie ihn Dauzat, *L'argot de la guerre* S. 36 nennt) zu *embusqué* („le ‚tire-au-flanc' nanti", Dauzat): dieser hat erreicht, was jener will. — Man erkennt die internationale Gleichheit der durch das Militärleben geschaffenen Vorstellungen (eine Militärhumoreske von Courteline liest sich wie eine solche von Schlicht), die von den einzelnen Sprachgemeinschaften auf verschiedene Weise ausgedrückt werden. „Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen", — gleicher Stand, gleiche Standessprache.

[2] Vgl. dieselbe Erscheinung bei Vorstellungen so internationaler Art wie der des Streiks, der doch in den verschiedenen Sprachen durch einheimische Wörter ausgedrückt wird (deutsch *Ausstand*, engl. *strike*, franz. *grève*, ital. *scio-*

In der reichsdeutschen Soldatensprache entsprach übrigens *markieren* ziemlich genau dem österreichischem *tachinieren* (über die Entstehung jenes Wortes vgl. Horn l. c.), dem *Tachinierer* speziellere Zusammensetzungen mit *-hengst* (*Küchenhengst etc.*, Hübner „*Neuere Sprachen*“, 21 S. 159). Von *tachinieren* wurden allerlei scherzhafte Substantivbildungen gesagt: ein *Tachinierposten* = dem *Pelzposten* des bayerischen Soldaten (Maußer: zu *sich pelzen* „faullenzen“), *Tachinator*, *Tachinitis*, *Tachinose* (A: *Er ist superarbitriert worden.* — B: *Was hat er denn für ein Leiden?* — A: *Tachinose* oder *Tachinitis*, vgl. sächs. *Drückotismus* bei Maußer, S. 45), *sich austachinieren* usw.

Ein von mir befragter Kriegsteilnehmer schreibt mir sehr richtig über den Gefühlswert des Wortes: „Die österreichische Stimmung gab ihm den Beisinn des Lässig-Geduldeten. Dabei spielte wohl das Vergnügen an der geschickten Technik mancher Künstler auf diesem Gebiet mit, die nicht zu fassen waren. Je länger der Krieg dauerte, desto bitterer aber wurde der Ton, mit dem man von den Tachinierern sprach.“

In den Tageszeitungen war viel Phantastisches über den Ursprung des Wortes zu lesen[1]. Ich erinnere mich nur dunkel, daß Roda Roda in einem seiner Kriegsberichte einmal an ein hebräisches Wort (welches?) anknüpfte, und glaube auch, daß in dieser Richtung zu suchen ist. Für mich besteht nun kein Zweifel, daß an *tarchenen*, *targenen* „betteln, hausieren“, *tarchener* „Bettler, Vagant Hausierer“ (*Kommistarchener = Hemdenschnorrer*, der ‚alte abgelebte, gewerbsunfähige Gauner, welcher nur noch bettelt und baldowert‘), angeknüpft werden muß: vgl. Avé-Lallemant, *Das deutsche Gaunertum IV* S. 613 und 561: daselbst werden auch Nebenformen *dörgen*, *dorchen*, *dorgeln*, *dorkeln* erwähnt. Das Wort muß in der Gaunersprache noch lebendig sein, da das alles Veraltete ausscheidende *Gauner-Wörterbuch für den Kriminalpraktiker* des Wiener Polizeikommissärs W. Polzer (1922) *tarchenen* und *Tarchener* noch bringt. Es fragt sich nun, ob wir an jüddtsch. *tarch'nen* „belästigen, stören“ (zu aram. *tarchān* „lästig“, vgl. auch *tirchāh* „Belästigung, Mühe“), vgl. Bischoff, Jüdisch-deutscher und deutsch-jüdischer Dolmetsch, anknüpfen sollen, also der „zudringliche“ Bettler gemeint wäre, oder an deutsch *torkeln*, „taumeln“, für das D. v. Kralik im *Dtsch. Wb.* XI Sp. 892 f. bayer.-österr. Formen wie *tarkeln*, *targln*, oberhess. *dorken*, elsäss. *turken* *turchlen* zitiert: „*Torkeln* wird auf den im schlaf, im dunkeln, vor müdigkeit, altersschwäche wankenden, stolpernden, hinfallenden bezogen“ (ahd. *zorkolôn* „schwach, hinfällig werden“). Dazu würde der alte, abgeklapperte *Kommistarchener* passen. Doch scheint mir ein dritter Weg[1] der gangbarste! Wenn wir *dörcher* (*Dtsch. Wb.* II 1276) „in Tirol im Inntal die Karrenzieher, die eine eigene Volksklasse bilden und deren ganze Habe in einem Karren besteht“, *dercher* in Franken „Faulpelz“, kärnthn. *terch'n* „umherschlendern, müßig gehen“, *terchar* „der bald da bald dort ist, Taugenichts, Faullenzer, die aus Tirol kommenden, mit Fußteppichen, Kleidungsstoffen usw. handelnden Hausierer“ (Lexer), schwäb. *dercheⁿ*,

---

pero, span. *huelga*, kat. *vaga*), oder des Kriegsgewinners (franz. *profiteur* (*de la guerre*), ital. *pesce-cane*, span. *apacarador*).

[1] Ähnlich wie über *Katzelmacher*, das Trauschke GRM. 8, 106 wohl richtig deutet, wobei er allerdings übersehen hat, daß schon Schuchardt, Slawo-deutsches und Slawo-italienisches S. 81 dieselbe Erklärung gibt (vgl. auch S. 75 *ostiere* „einer, der immer *ostia!* ruft“), und die Heranziehung des selbst unklaren *Katzipori* (was ist *pori?*) nichts nützt. Auf die *cazzo*-Sippe, allerdings auf das aus ital. *cazza* „Kasserole“ stammende tirol. *Gatz(l)* „Schöpfgefäß“ (das die Italiener angeblich machen) leitet Dr. F. Polack *Zeitschr. d. allg. dtsch. Sprachvereins* 1916 Sp. 18 das Wort *Katzelmacher* zurück. Für letztere Auffassung würde die in meinen *Ital. Kriegsgefangenenbriefen* S. 32 belegte Bezeichnung *pignatte* sprechen [Oberdtsch. *gatze* ‚Gefäß‘ erklärt jetzt aus germ. Material Th. Braune *Ztschr. f. rom. Phil.* 1922 S. 143].

dirchen „stehlen, betteln, schnell laufen, entlaufen“ *sich derehen* „sich packen“ (Fischer)[1], tirol. *derehen*, *dörehen*, *herumdörehen*, „geschäftslos herumziehen, vagari“ (Schöpf) hinzuziehen, so sind wir schon sehr nahe dem *taehinieren*. *tarchenen* hat doppelte Infinitivendung wie jüddtsch. *leinen* „Gebete im vorgeschriebenen Tonfalle hersagen“ neben *leien* (= lt. *legere*), bei hebräischen Stammwörtern *ganwenen* „stehlen“ (von *ganef* „Dieb“), *hargenen* usw. (vgl. Sainéan, *Mém. Soc. Lingu.* 12, 183). *tachinieren* mit seinem *-ieren* ist nicht auffälliger als *schwadronieren*, *schnabulieren*, *anordnieren* bei Reuter (vgl. O. Weise, *Unsere Mundarten* S. 104): es ist ein gelehrter Schnörkel, der das Wort parodistisch in eine höhere Sphäre rücken soll.

Das Wort stammt offenbar aus dem Rotwelsch und so ist es denn in Kluge's Buch *Rotwelsch* (I) öfters zu finden: als der schwäbischen Krämersprache angehörig S. 479 *derehen* „betteln“, in einem badischen *Gauner-Wörterbuch* von 1820 *türchen* „betteln“ S. 338), im „Jenisch wie die Gefangenen Räuber es in Kiel sprachen“ (1814) *turchener* „Bettelleute“ (S. 318; *Gemäßdergener*, *Sehuehdergener* S. 315), im Hildburghauser Wörterbuch 1753 ff. *dörgen gehen = sehnorren gehen* (S. 234), in Obersachsen (Waldheimer Lexikon 1726) *tergen* „betteln gehen“ (S. 186). Da nun für das Gaunerdeutsch zwischen Rhein und Main 1828 *sieh auf den Derrach lagern* „auf den Chausseen sich herumtreiben“ (S. 362), für 1812 *dirrach* „Fußpfad, Weg“ (S. 297), für 1804 *Diraeh* „Landstraße“ (S. 276), im Liber Vagatorum 1510 *terieh* „Land“ (S. 55 und 78)[2] belegt ist, so liegt wohl das hebr. Wort דֶּרֶךְ (*dērech*) „Weg“ vor (wie schon Fischer im *Schwäb. Wörterb.* u. a. anregte): *terchener* ist also = Wegelagerer; *Derehener* „Bettler“ verzeichnet (neben *Tarehener*) das Wörterbuch von Polzer unmittelbar nach *dereeh* „Weg“ (vgl. die Bezeichnung einer Tiroler Diebesbande bei Kluge S. 356 als *Reisende*, wobei der reisende Mann *Stradafisel*, das Weib *Stradamuseh* heißt; *auf der Strada aufgewaehsen* „bei herumziehendem schlechten Gesindel aufgewachsen“). Das *g* der deutschen Verben erklärt sich aus der Aussprache *morchn* für *morgen*, der Schwund des *r* aus dem nachfolgenden Guttural (besonders leicht in Österreich, wo franz. *charmant* > *šamant* etc., vgl. aber auch dtsch. *Hatschier* aus *areiere*), die verschiedenen Vokale (*e*, *ö*, *i*, *ü*, *a*) aus der uneinheitlichen Aussprache des hebräischen und des deutschen *e*, vielleicht auch aus Einflüssen der *torkeln*-Sippe (vgl. besonders els. *törchen* „fest schlafen“, fränk. *derchen*, „im Bett liegen ohne zu schlafen“ mit els. *in turklen* (*turchlen*) „in betrunkenem oder sehr müdem Zustand einschlafen“).

Taehinieren ist also ursprünglich ein Wort der Gauner- und Bettlersprache und hat sich von seiner Ursprungsbedeutung „bettelnd herumvagieren“ „faulenzen“ nicht sonderlich entfernt; nur ist ihm der Gedanke des Bettelns ganz abhanden gekommen[3]. Ein Klagenfurter Realschüler hörte das Wort zum

---

[1] Es klingt noch an preuß. (*herum*)*trachaideln* „zwecklos herumziehen“, das H. Schröder *Streekformen* S. 133 als „Streckform“ aus *treideln* „trödeln“ erklärt.

[2] Diese Bedeutung erklärt sich wohl aus Wendungen wie *dereeh gehen*, das *über Land gehen* gleichgesetzt wurde. Sie erscheint nach Horn, *Die deutsche Soldatenspraehe* S. 117 als „feldsprachlicher“ Ausdruck, wobei dieser Autor fälschlich an *Terrain* anknüpft (auch daneben gebuchte Ausdrücke wie *maekum* „Stätte, Ort“, *beth* „Haus“ sind ja hebräisch). Ich glaube auch nicht an die Ableitung Bischoff's (*Wörterbueh der wiehtigsten Sehein- und Berufsspraehen* S. V) aus hebr. *dîrâh* „bewohnte Stelle, Bezirk“, weil die fem. *-āh*-Abstrakta im Jüdischdeutschen — *e* geben, z. B. *melōehe* „Arbeit“, *Menuehe* „Ruhe“ (als Frauenname), *dinne* „Urteil“ und, was Bischoff ja selbst bucht, *dîre* „Wohnung, Wohnsitz“ aus *dîrâh* (vgl. Wiener, *Amer. Journ. of Phil.* 14, 51). Entscheidend ist m. E., daß Polzer neben *Diraeh* „Weg, Landstraße“ das Verb *dirachen* „(eine Gegend) abbetteln abstehlen“, *Direher* „Bettler von Haus zu Haus“ verzeichnet (ähnlich auch H. Ostwald, Lexikon der Rinnsteinsprache).

[3] Vgl. franz. (*se*) *balader* „(se) promener, lanterner“, ursprünglich „betteln (indem man dabei Balladen singt)“.

ersten Male nach dem Kriege bei einem Ziegelbau mit Bezug auf Werkstudenten, die sich von der Arbeit drückten. Die Wiener Zeitung „Der Morgen" brachte am 3. IV. 1923 folgende Notiz: „Wozu brauchen wir das Fremdwort „Passive Resistenz"? da wir doch das gut deutsche Wort: Tarchinieren haben! L. H." Schon zu Ende des Kriegs hieß *tachinieren* ‚nichts tun, herumflanieren, spazieren gehen' (wie frz. *se balader*). Es ist möglich, daß es zu dieser Bedeutung dadurch gekommen ist, daß *tachinieren* nicht nur auf lässige Behandlung des militärischen Dienstes, sondern auf ‚sich nicht dem Militärdienst widmen', d. h. ‚Zivilist sein' ausgedehnt wurde.

Von wo aus das Wort sich verbreitet hat, ob von den Alpenländern aus oder von Wien (dem sog. *Tachinierernest* par excellence!), kann ich beim gegenwärtigen Stande meiner Information nicht sagen: ist es ein Hinterlandswort, hat es der Frontsoldat geprägt? Da ich bei ungarischen und kroatischen Regimentern diente, hörte ich es erst im Juni 1915 von Angehörigen des Wiener Hausregiments (Hoch- und Deutschmeister) und meine Anfragen bei Kriegsteilnehmern stimmen darin überein, daß das Wort von ihnen meist nicht in den ersten Kriegsjahren gehört wurde (erst 1915/16). Noch im Frühling 1917 wird mir *Tarchèner* (Betonung nach *Rumäner* usw.?) in der urspr. Bedeutung ‚Bettelbetrüger' belegt.

Die Tatsache, daß die *Tarchener* nach V. Pollak „Die Wiener Gaunersprache" (Groß' Archiv 15, 179) eine „ganz eigenartige, in sich so ziemlich abgeschlossene Verbrecherkaste, die ihre Zentralpunkte in Wien, Budapest, aber auch in München, Berlin und anderen Großstädten besitzt", bilden, scheint mir für großstädtischen, also Wiener Ursprung zu sprechen. Aber anderseits bereisen die *Tarchener* weite Länderstrecken als (falsche) Taubstumme und spekulieren auf öffentliche und private Mildtätigkeit (V. Pollak), wir fanden das Verb auch in den Alpenländern belegt. Endlich, wer bürgt uns, daß nicht Wiener Frontkämpfer im Felde die Übertragung vornahmen? So bleibt denn wie bei allen Etymologien ein ungelöster Rest: Wir können nicht gewissermaßen geistig dem sprachlichen Geschehen, dem Akt der Bedeutungsübertragung unmittelbar beiwohnen. Wir haben zwar, wie ich glaube, die Steine des sprachlichen Spiels in Händen — die Partie selbst und die Spieler können wir uns nicht (oder noch nicht?) vergegenwärtigen, obwohl unser Wort der von uns miterlebten Fast-Gegenwart angehört. Solange wir aber das nicht können, bleibt Schuchardts Behauptung richtig, daß wir den Ursprung von *tachinieren* noch nicht „ermittelt" haben.

Bezeichnenderweise drang der militärische Ausdruck nicht über die österreichische Grenze nach Bayern, wo es gänzlich unbekannt ist: die Heereseinheit schafft eine gewisse Spracheinheit.

Bemerkenswert ist, daß dieser Kriegs-Austriazismus nicht etwa geschichtslos aus dem Nichts entstanden ist, sondern daß er nach einer langen sozial gedrückten, lichtscheuen Existenz emporgerückt ist in die Helle der Gemeinsprache Österreichs[1]. Er hat also eine ähnliche Geschichte wie etwa franz. *boche* und ist

---

[1] Vgl. etwa das Schicksal des schon vorkriegsösterreichischen *verkommen* im Sinn von „sang- und klanglos bei einer militärischen Übung oder Dienstleistung verschwinden" (etwa, wenn ein in der letzten Reihe marschierender Soldat sich gedrückt hatte), also etwa = reichsdeutsch soldatensprachlich *verblühen* (Maußer), das einst weiter verbreitet, aber bloß isoliert war (vgl. *Dtsch. Wörterb.* s. v. *verkommen* „entkommen, verschwinden" mit Belegen aus Niebuhr und Lenau und mundartlichen Reflexen im Westerwald, in Schwaben und Bayern, vor allem die Sätze bei Schmeller 1, Sp. 1248, die auch noch im Kriege zu hören waren: *Mei Messə, mei Buech is mə vəkemẽ*, woran sich dann die Übertragung auf Menschen schloß. Vgl. bei Zaupser, Versuch eines bayer. u. oberpfälz. Idiotikons 1789 *verkuma* ‚verschwinden'. Dr. F. Braun-Jena, dem ich diesen und andere Hinweise verdanke, zitiert mir ein Soldatenlied von Anfang 1915:

Vakuma, vakuma bin i,
Ka Laitnant, ka Fähnrich find't mi.

mit Recht von Schuchardt damit verglichen worden. Anderseits bestätigt unser Fall die Ansicht Hübner's, der (*Neuere Sprachen* 1921 S. 153 ff.) auf die Wichtigkeit der Jargons verschiedener Bevölkerungsschichten wie Kunden und Pennbrüder für die Kriegssprache aufmerksam macht: „es ist eine Tatsache, die man nicht abschwächen darf, daß auch die neueste Feldsprache sich kräftig aus dem Jargon der Kunden und Verbrecher gespeist hat; zu Dutzenden lassen sich solche Wörter in ihr nachweisen" und die allgemeinere Ansicht A. Meillets über die Bedeutungsänderung infolge von Transplantation eines Wortes aus einem Milieu ins andere: hebr *dērech* „Weg" bietet der Kunden- und Gaunersprache einen Terminus für „betteln", diese der Militärsprache einen für das mit dem Bettelleben verbundene militärische Faulenzen, und beim Übergang in die österreichische Gemeinsprache verschwindet auch noch die militärische Nuance Die Bedeutungsveränderung ist eine Folge der Verpflanzung in die neue Umgebung; nur durch die Lockerung der etymologischen Zusammenhänge, die mit der Verpflanzung des Wortes gegeben war, ist die Bedeutungsänderung möglich: wie die Entwicklung von gemeinfranz. *marauder* „marodieren, stehlen" aus einer urspr. Bedeutung „lärmend miauen, klagen" nur möglich war, in einer Umgebung, wo *maraud* „Kater" nicht bestand (Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale* S. 238), so war *tachinieren* in seiner Gebrauchs- und Bedeutungsexpansion nur möglich, wo *dērech* „Weg" nicht bekannt war: „L'étroitesse du point de départ de certains mots qui sont devenus courants dans la langue commune est parfois surprenante" (S. 264). Durch die Häufigkeit des Umladens des Wortes wurde auch sein spezifischer Inhalt verändert. Wo die Gemeinsprachen in Frage kommen, liegt eine allgemeine, wo die Sondersprachen, eine speziellere Bedeutung vor: das hebräische Wort mit seinem allgemeinen Sinn wird vom Rotwelsch verengert zur Landstraße, auf der man bettelt; die österreichische Gemeinsprache hebt den speziellen Sinn der militärischen Faulenzerei auf: „S'ils pénètrent vraiment dans la langue commune et y sont employés couramment, les mots empruntés ne le font qu'en subissant un changement de sens. La valeur précise et rigoureuse d'un terme tient à l'étroitesse d'un milieu où dominent les mêmes intérêts et où l'on n'a pas besoin de tout exprimer; sorti de ce milieu étroit auquel il devait sa valeur spéciale, le mot perd immédiatement de sa précision et tend à devenir de plus en plus vague" (Meillet S. 255).

Leo Spitzer.

Der „Verkommene" war der Vorläufer des „Tachinierers": „Die österreichische Armee — so schreibt Dr. Braun — hat im Feldzug 1914/15 einen neuartigen Typus von Marodeur, ein Mittelding von Versprengten und Deserteuren, hervorgebracht, der der Verkommene hieß. Der Truppenteil suchte die Verkommenen, die Verkommenen suchten den Truppenteil, wochenlang!" Das Einrücken von *tachinieren* an die Stelle von *verkommen* ist so vollkommen, daß jenes wie dieses auch von Sachen gebraucht werden kann: *tachinieren lassen* (und auch *tachinieren*) ‚verschwinden lassen'. ‚stehlen'. — Das ungarische *lógni*, das sowohl den Sinn von „verkommen" wie den von „tachinieren" (*az egész háború allatt Pesten lógott* „den ganzen Krieg hat er in Pest . . . tachiniert") hat, ist ähnlich schon ein Vorkriegswort gewesen, das bedeutet „Zeit vertrödeln", „herumfaulenzen", „matt herumgehen" (vgl. *Magyar Nyelv* 17, 169, wo festgestellt wird: „So viel ist allerdings sicher, daß es [das Wort *lógni*] sich bei den Soldaten verbreitete, besonders im Kriege, weil nie so viel Gelegenheit zur *lógás* [= „zum Tachinieren"] sich bot wie damals") — Oder etwa das *pofen*, das Maußer S. 67 als sächsisch angibt, ohne es bei Müller-Fraureuth belegen zu können, hat ein mundartliches Vorleben: Belege aus Bayern, Westerwald, dem Jüdischdeutschen gibt Landau *Zeitschr. f. dtsch. Phil.* 36, 266: da es auch jüdischdeutsch ist (ich kenne aus der Redeweise von Preßburger Juden die Form *poif'n*, die einfach die Lautung des polnischen Jüdisch dtsch. $\tilde{o} > oi$ aufweist) wäre — wie bei dem Synonymum *pennen* — rotwelsche Vermittlung nicht ausgeschlossen.

Bücherschau.

Von der monumentalen **Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters** von Gustav Ehrismann ist 1922 vom zweiten Teil (Die mittelhochdeutsche Literatur) der erste Band erschienen, der die frühmittelhochdeutsche Zeit behandelt (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen begr. von Ad. Matthias VI, 2, 1. München C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. Gr. 8°. XVIII und 358 S.). Wie bei der althochdeutschen Literatur (vgl. GRM. IX, 118) sind auch hier wieder alle in deutscher Sprache überlieferten Werke des betreffenden Zeitraums behandelt. Dies Werk ist aufgefaßt als „eine Geschichte des deutschen Schrifttums" oder auch als „ein Stück Entwicklungsgeschichte des geistigen Lebens" des deutschen Volkes. Sie fällt nicht mit dem Gebiet der altdeutschen Dichtkunst zusammen, sondern hat einen viel weiteren Umfang und betrifft verschiedenartige Wissenskreise". Auch dieser Band zeugt von einer ganz erstaunlich vielseitigen Belesenheit und einer Gründlichkeit, wie sie bisher noch keine Geschichte der deutschen Literatur gekannt hat.

Als 7. Heft der von Friedrich Panzer und Julius Petersen herausgegebenen Deutschen Forschungen ist im vorigen Jahre eine außerordentlich wichtige Arbeit erschienen: **Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach** von Albert Schreiber (Frankfurt am Main, Verlag von Moritz Diesterweg 1922. 8°. XI und 233 S.). Diese Untersuchungen bekunden gründlichste Kenntnis der weitverstreuten Wolfram-Literatur, und namentlich die genealogischen und lokalgeschichtlichen Partien des Buches bringen uns ganz bedeutend weiter. Da behandelt der Verfasser zunächst die einzelnen Adelsgeschlechter des Leser- und Hörerkreises und ihre wechselseitigen Beziehungen, eingehender Wolframs Dienstherrn, den Grafen Boppo von Wertheim. Mit durchschlagenden Gründen macht er dem Wehlenberg-Märchen ein Ende, das sich fast durch alle neueren Wolfram-Biographien hindurchzieht, und erweist die heutige Ruine Wildenburg bei Amorbach im Odenwald als das Wolframsche Wildenberc, wo der Dichter als Gast der Dynasten von Durne während etwa der ersten zehn Jahre des 13. Jahrhunderts geweilt hat. Durchaus überzeugend sind m. E. auch die Beziehungen von Amorbach und der Amorsbrunnkapelle zu Sigunes Klause. In neues Licht rückt Schreiber auch Wolframs Verhältnis zum Landgrafen Hermann von Thüringen, seine Stellungnahme zum Welfen- und Stauferstreit u. v. a. m. Problematischer werden die Ausführungen naturgemäß in der zweiten Hälfte des Buches, wo der Verfasser dem Werdegang des Dichters nachgeht und die Entstehung seiner einzelnen Werke festzulegen sucht. Hier wird die weitere Forschung namentlich einzusetzen haben und manche Hypothese zu mindesten noch abwandeln; eindrucksvoll aber ist auf jeden Fall die Energie und Umsicht, mit der der Verfasser unbeirrt durch frühere Doctrinen seine Thesen verficht. Unhaltbar scheinen mir die Ausführungen des letzten Kapitels über Wolframs Minnedinest, so bestechend auch sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Doch kann ich hier nicht näher darauf eingehen. Alles in allem bedeutet dieses Buch einen bedeutsamen Markstein der Wolframforschung, an das alle weitere Arbeit unbedingt anknüpfen muß.

Eine der wichtigsten kulturgeschichtlichen Quellen des ausgehenden deutschen Mittelalters ist **Die Limburger Chronik** des kaiserlichen Notars und Stadtschreibers Tilemann, die Otto H. Brandt in leicht modernisierter Gestalt bei Eugen Diederichs in Jena 1922 (8°. LVII und 124 S., Preis brosch. Gz. 7 M.) auf Grund der kritischen Ausgabe von A. Wyß in den Deutschen Chroniken der M. G. IV, 1 (1883) herausgegeben hat. Während fast durchweg in den geschichtlichen Quellen des 14. und auch noch des 15. Jahrhunderts das politische Interesse vorwaltet, ist das bei der Limburger Chronik nicht in dem gleichen Maße der Fall. Wohl berichtet auch sie von den Fehden der engeren Heimat an der Lahn und am Rhein; aber diese Kampfesschilderungen stehen nicht im Mittelpunkte. Über sie hinaus bringt Tilemann all das, was er an seltsamen und merkwürdigen Dingen zu seiner

Zeit gesehen oder auch erfahren hat. Das durchaus persönliche Schauen, die Stärke und Selbständigkeit des Fühlens und Denkens hebt sein Werk über die Menge der übrigen hinaus. Die Masse der Lebensbeziehungen im einzelnen, das kulturgeschichtliche Detail spiegelt uns das Volk in seinen Lebensäußerungen unmittelbar wieder, so daß wir, um das vieldeutige Wort doch zu gebrauchen, „die deutsche Seele" des 14. Jahrhunderts schärfer als irgendwo anders spüren. Manches Lied zitiert der Chronist, meist leider nur den Anfang, das damals in deutschen Landen „gar gemein zu pfeifen und zu trompen und zu aller Freude" war, für die Trachtenkunde gibt er wertvolle Angaben und berichtet von Geißlerfahrten, Pest, Judenverfolgungen und Tanzwut. Eine ausführliche gehaltvolle Einleitung des Herausgebers geht voraus, 17 vortreffliche Abbildungen zeitgenössischer Miniaturen u. a. sind beigegeben und anhangsweise eine Reihe von Dokumenten und Liedern aus der Zeit der Chronik angefügt, die sich auf die Geißlerbewegung beziehen.

Sehr zu begrüßen ist, daß jetzt die bahnbrechenden Untersuchungen des viel zu früh verstorbenen dänischen Skandinavisten und Folkloristen Axel Olrik über **Ragnarök,** die Sagen vom Weltuntergang in deutscher Übersetzung erschienen sind (8⁰. XVI und 484 S. mit 4 Abbildungen im Text. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1922). Wilh. Ranisch, der vortreffliche Übersetzer von Olriks „Nordischem Geistesleben" hat sich auch dieser Aufgabe, wie nicht anders zu erwarten, mit großem Geschick unterzogen. So liegen denn diese Untersuchungen, die in dänischer Sprache auf einen kleinen Leserkreis beschränkt waren, nun in einer der weiter verbreiteten Kultursprachen vor, so daß jetzt auch die weiteren Kreise der Germanisten, bei denen die Kenntnis der nordischen Sprachen ja leider auch eine große Seltenheit ist, sich leichter in dies „Meisterwerk der geistesgeschichtlichen Mythenforschung" vertiefen können, aber auch die klassischen Philologen wie die Orientalisten geht es in gleicher Weise an, wenn Olrik die Quellen der griechischen Prometheussage oder die persischen Ragnarökvorstellungen und den Weltbrand untersucht. — Und wenigstens den Wunsch darf man in diesen Zeiten wohl aussprechen: daß uns Ranisch auch noch die Übersetzung von Olriks „Danmarks Heltedigtning" bescheren möchte!

Nicht minder wertvoll ist ferner, daß von den **Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus** von Paul Herrmann nunmehr auch der II. Teil, der den Kommentar bringt, herausgekommen ist (8⁰. XXIV und 668 S. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1922. Preis: geh. 13 M. Grundz.). Der erste Band, der eine gute und zuverlässige Übersetzung der gleichen Bücher enthält, ist bereits 1901 erschienen. Aus mehr denn zwanzigjähriger Beschäftigung mit dem Stoff ist die Arbeit hervorgewachsen. Der ursprüngliche Plan des Verfassers beschränkte sich darauf, die Ergebnisse von Olriks grundlegende Saxoforschungen „in die einheitliche straffere Form eines Kommentars umzuprägen und sonst zusammenzufassen, was die Forschung seit Müllers 'Notae breviores' und 'Notae üheriores' geleistet hat (1839. 1858). Der Kommentar sollte Saxos Mythologie, Heldensage und Volkssage behandeln und seine Bedeutung für Märchen, Volkskunde, Altertumskunde und die isländisch-norwegische sowie die dänische Literaturgeschichte darlegen und weniger neue Hypothesen bringen als vielmehr den gesamten Stoff möglichst vollzählig und übersichtlich zusammenstellen, unter kritischer Beurteilung der Quellen und reichlicher Literaturangabe, sowie den Stand der Forschung feststellen und zeigen, was bisher geleistet worden ist, und was noch zu leisten übrig ist". Aber während der Arbeit ist der Verfasser über ein bloßes Materialsammeln hinausgegangen und hat die Olriksche Scheidung zwischen dänischer und norröner Überlieferung gründlichst nachgeprüft, um namentlich den Problemen nachzugehen, die, um mit Ivo Bruns zu sprechen, das „literarische Porträt" Saxos betreffen: „Wie war sein Verhältnis zu den Lateinern und zu seinen Zeitgenossen, zu den literarischen Strömungen und Kulturverhältnissen seiner Zeit? War er nur ein Sammler und Wiedererzähler

und nicht auch eine eigene Persönlichkeit, ein Dichter oder doch Schreiber eines historischen Romans ‚Die Urzeit der Dänen' mit dichterischer Veranlagung?" Dies sind in der Tat die wichtigsten Fragen der Saxo-Forschung, die bisher nur gelegentlich gestreift sind, und der Verfasser hat sich allein dadurch schon ein großes Verdienst erworben, daß er sie als erster energisch angepackt hat. Sein Werk ist für jeden Sagenforscher ganz unentbehrlich.

Von Paul Herrmann ist soeben auch als 21. Band der **Thule** eine Übersetzung verschiedener **Isländischer Heldenromane** erschienen (1.—5. Tausend. Eugen Diederichs Verlag, Jena. 1923. 8⁰. 312 S. Preis: geh. Grundz. 4 M.). Es ist sehr zu begrüßen, daß neben den Isländergeschichten und Snorris Königsbuch (vgl. GRM. XI, 122) nunmehr auch die ungeschichtlichen Sagas in der Sammlung einen Platz gefunden haben. Der Band enthält die Geschichte von den Wölsungen, eine der ausführlichsten Fassungen der Nibelungensage, die Geschichte von Ragnar Lodbrok, die vortrefflich in den Geist der nordischen Völkerwanderung, der Wikingerzeit einführt, die Erzählung von Nornagest, deren Zusammenhang mit der griechischen Meleagersage doch wohl nicht zweifelhaft ist, und die Geschichte von Hrolf Kraki, dem berühmten dänischen Sagenhelden. Diese Sagas gehören zu den bedeutendsten der sog. älteren Fornaldarsǫgur (vgl. über die GRM. VIII, 205ff.); sie gehen zum großen Teil auf ältere Lieder zurück, von denen manche auch in der eddischen Liedersammlung enthalten sind, und so bildet dieser Band zugleich eine vortreffliche Ergänzung zu den Liedern der Edda, die in Genzmers meisterhafter Übersetzung als erster und zweiter Thule-Band erschienen sind.

Von Andreas Heuslers Buch: **Nibelungensage und Nibelungenlied.** Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos, dessen erste Auflage wir s. Z. Bd. IX, 122 gewürdigt haben, ist in diesem Jahre eine zweite, umgearbeitete Ausgabe erschienen (1923. Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund. 8⁰. 312 S.). Sie ist um größere und kleinere Zusätze vermehrt; ein paar Abschnitte sind umgestellt und fast auf jedem Blatte Einzelnes berichtigt. „Die Absicht war, die Zeichnung deutlicher zu geben, ohne doch schwerer und lehrbuchhafter zu werden." Änderungen von prinzipieller Bedeutung sind nicht vorgenommen.

In zweiter, neu bearbeiteter Auflage liegt auch das schon längere Zeit vergriffene erste Heft der Altnordischen Saga-Bibliothek vor: **Ares Isländerbuch,** herausgegeben von Wolfgang Golther (Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1923. 8⁰. XXXII und 54 S. Preis geh. Grundz. 2 M.). In Einleitung und Anmerkungen ist die seit der ersten Auflage von 1891 erschienene Literatur sorgfältig hineingearbeitet.

Eine neue Eddaausgabe hat R. C. Boer veranstaltet: **Die Edda** mit historisch-kritischem Kommentar I. Band: Einleitung und Text gr. 8⁰. XCI und 313 S. II. Band: Kommentar. gr. 8⁰. VIII und 397 S. Haarlem. H. D. Tjeenk Willink und Zoon, 1922. Preis geb. Lbde. 30 fl. Sehr erfreulich ist namentlich die konservative Textbehandlung, aber der Kommentar bringt eine schwere Enttäuschung: hier trägt der Verfasser in den meisten Fällen seine eigenen aus zahlreichen Abhandlungen bereits bekannten Ansichten vor, die Arbeiten anderer Gelehrten dagegen werden höchst ungleich verwertet, die meisten gar nicht erwähnt. So kann dieser Kommentar von guten Einzelbeobachtungen abgesehen, die sich in allen Boerschen Arbeiten finden, als Ganzes nicht als wirklich fördernd bezeichnet werden und ein historisch-kritischer Kommentar bleibt nach wie vor ein pium desiderium.

Axel Åkerblom, der schon wiederholt mit Übersetzungen altnordischer Dichtungen ins Schwedische hervorgetreten ist, u. a. auch mit kunstgerechter Wiedergabe von Skaldenliedern, hat 1920 auch eine Übersetzung von **Den äldre Eddan** veröffentlicht (I. Delen: Indledning, Gudakvad och Visdomssänger nebst Sólarljóð. 8⁰. 186 S. II. Delen: Hjältekvad. 8⁰. 226 S. Upsala 1920. J. A. Lindblads Förlag Preis 12 Kr.). Die Übertragung scheint mir wohl gelungen und gewandt; im einzelnen freilich geben die Anmerkungen wie die Übersetzung mancher

Stellen zu Bedenken Anlaß. — Ganz vortrefflich ist die freie Übersetzung der berühmtesten altisländischen Mariendichtung, der **Lilie des Eysteinn Ásgrímsson,** von Rudolf Meißner (Kurt Schroeder, Verlag Bonn und Leipzig. Kl. 8⁰. 64 S. Preis geb. Grundz. 1 M.). Es ist nur zu billigen, daß Meißner nicht die kunstvolle Technik der skaldischen Strophen genau nachgebildet hat, dadurch wäre im Deutschen ein ungenießbares und unverständliches Produkt entstanden, wie es die meisten Nachbildungen Felix Niedners sind. Statt dessen hat er eine Art von Stanze gewählt. „Dieses Gedicht gleicht einem Dome von edelsten Formen, in dem zierliche Rede, heiliger Gesang ertönt, den Orgelklänge durchbrausen, in dem der in sündiger Schwäche verzagende Mensch weint und schluchzt, der vertrauensvolle Gläubige in Gewißheit der Gnade sein Gebet zu Gott emporsendet.“ Es ist ein ergreifendes Zeugnis der mittelalterlichen Mariendichtung, die im hohen Norden diese wunderbare Blüte gezeitigt hat.

Einen kurzen Überblick über **Die altnordische Literatur** hat Gustav Neckel in der Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen „Aus Natur und Geisteswelt“ (782. Band. Verlag und Druck von B.G.Teubner in Leipzig und Berlin, 1923. 8⁰. 119 S.) erscheinen lassen. Dankenswert ist vor allem die allgemeine Charakteristik der altnordischen Literatur in der Einleitung, sowie das erste Kapitel (der geschichtliche Rahmen, die altisländische Schreibezeit und die äußeren Schicksale ihrer Hinterlassenschaft, die Sprache). Ausführlich handelt das 2. Kapitel über die eddische Dichtung, während im 3. und 4. Kapitel die Skaldendichtung und die Saga etwas gar zu knapp weggekommen sind. Vielleicht entschließt sich der Verfasser in einer neuen Auflage, die hoffentlich bald nötig sein wird, diese beiden Kapitel noch etwas weiter auszuführen oder, falls der jetzige Umfang nicht überschritten werden darf, etwas mehr ausgleichende Gerechtigkeit zu üben. Für „manche hier übergangene Einzelheiten“ verweist Neckel selbst auf die **Nordische Literaturgeschichte I. Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters** von Wolfgang Golther in der **Sammlung Göschen** (Nr. 254), die kürzlich in zweiter, neubearbeiteter Auflage erschienen ist (Berlin und Leipzig. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., 1921. kl. 8⁰. 140 S.). Während Neckel mehr auf die Anfänge und die vergleichende Einordnung der altnordischen Literatur eingeht, gibt Golther namentlich eine ausführlichere Geschichte der überlieferten Skaldendichtung und der Sagas. So ergänzen die beiden Bücher einander aufs beste. — Bereits in sechster verbesserter Auflage liegt vor aus der gleichen Sammlung **Der Nibelunge Nôt** in Auswahl und mittelhochdeutsche Sprachlehre mit kurzem Wörterbuch von W. Golther (Nr. 1., 1922, 196 S.). Diese beste Auswahl, die wir haben, wird auch fürderhin ihre guten Dienste leisten. — Hier angeschlossen sei auch gleich die **Althochdeutsche Grammatik** von Hans Naumann (Sammlung Göschen Nr. 727. 2. verbesserte Auflage, 1923. 159 S.). Dieses kleine, außerordentlich geschickt angelegte Büchlein bildet eine gute Ergänzung zu Braunes Abriß der althochdeutschen Grammatik, da hier sowohl in der Laut- wie in der Formlehre die Verbindungslinien zu den voralthochdeutschen Sprachstufen bis zum Indogermanischen zurückgezogen werden. Dankenswert ist auch die Übersicht über die althochdeutschen Dialekte und ihre wichtigsten Kriterien. Jeder Studierende des Deutschen sollte sich dies Buch kaufen. — In neuer (3.) Auflage erschienen sind auch **Heliand und Genesis** herausgegeben von Otto Behaghel, 1922 (der Heliandausgabe 4. Auflage). Altdeutsche Textbibliothek Nr. 4. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer. 8⁰. XXXVI und 290 S., Preis geh. 3 M. Grundz. Von der 1910 herausgekommenen Auflage unterscheidet sich diese nicht wesentlich, doch sind „die neueren Forschungen über Heliand und Genesis nach Kräften für die neue Ausgabe verwertet“. Im Glossar wäre vielleicht im Interesse der studentischen Benutzer zu wünschen, daß die angelsächsischenWörter durch ein ags. oder Kursivdruck als solche kenntlich gemacht würden. — Drei kurze **Friesische Erzählungen aus Alt-Wangerooge** hat der hervorragende Tübinger Orientalist Enno Littmann in einer kleinen

Schrift (1922. Druck und Verlag von Ad. Littmann, Oldenburg i. O. 8°. 32 S.) mit parallelgedruckter neuhochdeutscher Übersetzung veröffentlicht. Littmann hat sie bereits im Jahre 1897 aus dem Munde eines alten Insulaners aufgezeichnet. Über die Grundsätze seiner Umschrift und über die Aussprache gibt er im Anhange Rechenschaft. Diese stilistisch völlig naturgetreuen Texte sind „letzte Klänge einer verschollenen Sprache", des Wangeroogischen, des letzten Ausläufers des Weserfriesischen, das jetzt wohl von niemand mehr gesprochen und verstanden wird; und so müssen wir für alles dankbar sein, was uns von dem unwiederbringlich dem Untergange geweihten germanischen Dialekt, dem Friesischen, noch gerettet wird.

Die im Verlag von Eugen Diederichs in Jena erscheinende Sammlung der **Märchen der Weltliteratur** schreitet trotz allem erfreulicherweise rüstig fort. Vier neue Bände, alle aus diesem Jahre, liegen mir vor: Hans und Ida Naumann haben gemeinschaftlich **Isländische Volksmärchen** übersetzt (8°. XVI und 317 S.). Eine Reihe von Stücken sind der altnordischen Literatur entnommen, so die Geschichte von den verspeisten Böcken, von Thor Fahrten zu Utgarda-Loki und zu Geirröd, das Märchen von Thorstein Hofkraft, der Ringkampf des Starken Grettir mit dem Wiedergänger Glam u. a. m., die Mehrzahl dagegen sind Übersetzungen aus neueren Sammlungen, hauptsächlich aus Jón Arnason. Vielfach handeln sie von Riesen, von Spuk und Gespensterglauben. Charakteristisch aber für Island sind vor allem die Stiefmutter- und Ächtermärchen, die sich dort, wie schon die alte Literatur bezeugt, ganz besonderer Beliebtheit erfreut haben. Daneben aber finden sich auf Island die meisten der berühmten Wandermärchen, wie die Mühle, die alles mahlt, das Märchen vom Meisterdieb, von Rumpelstilzchen, Aschenbrödel u. a. m. Für das letztere habe ich übrigens in meiner Ausgabe der Hálfdanar saga Eysteinssonar (ASB. 15 S. 82ff.) die etwa um 1350 verfaßte isländische Vilmundar saga viðutan als den ältesten Beleg des Aschenbrödelmärchens (mit dem Motiv vom verlorenen Schuh) erwiesen, der bisher überhaupt gefunden worden ist; es findet sich dann erst wieder in Basiles Pentamerone vom Jahre 1636. Anhangsweise sind noch einige färöische Märchen beigegeben. — In zwei weiteren Bänden hat Ernst Tegethoff **Französische Volksmärchen** übersetzt (8°. XVI und 322, VIII und 349 S.). Der erste Band bringt eine Auswahl aus älteren Quellen (vom Mittelalter bis zum Ausgang des Rokoko) zum Teil aus dem berühmten altfranzösischen Epen wie Huon von Bordeaux, Parzival, Iwein, dem Schwanritter, ferner Predigtmärlein des 13. und 14. Jahrhunderts, Marienlegenden, aus den Lais der Marie de France, aus Rabelais' Gargantua, aus Novellensammlungen des 16. Jahrhunderts, Fabeln von La Fontaine und selbstverständlich fehlen auch die bekanntesten Märchen der berühmten Perraultschen Sammlung von 1697 nicht. Im zweiten Band sind die neueren Sammlungen von der Romantik bis zur Gegenwart vertreten, die der Übersetzer nach Landschaften geordnet hat. Besonders dieser zweite Band ist höchst verdienstlich, da die modernen französischen Märchen in Deutschland bislang so gut wie unbekannt geblieben sind. Es finden sich da ganz eigenartige Stücke wie etwa „Die Gattin des Todes" (Nr. 32), „Die armen Seelen" (Nr. 47), „Goldfuß" (Nr. 52) u. a. Die Quellennachweise sind sehr ausführlich und enthalten zahlreiche anregende und wertvolle Bemerkungen. — Und schließlich seien die **Märchen aus Turkestan und Tibet** genannt, die Gustav Jungbauer in der gleichen Sammlung herausgegeben hat (8°. 319 S.): Während die tibetischen Märchen alle stark indisches Gepräge aufweisen, finden sich unter denen aus Turkestan Stücke, die ganz charakteristisch das Leben des kirgisischen Volksstammes wiederspiegeln, wie z. B. das Märchen von Dschulek-Batür, der reiche Atametoi u. a.

Heidelberg. Franz Rolf Schröder.

Besprechungen.

Hans Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie, verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, 1921. 196 S.

Der Frankfurter Germanist faßt in diesem Buch eine Reihe von Studien zusammen, die er knapper und systematischer 1922 zum Teil in seinen Grundzügen der deutschen Volkskunde (Wissenschaft und Bildung Nr. 181) für ein weiteres Publikum dargestellt hat. Die Grundidee ist eine kritische Scheidung zwischen dem ursprünglichen geistigen Besitz des Volks, den er als „primitive Gemeinschaftskultur" bezeichnet, und den Entlehnungen aus einer Oberschicht, die vielfach irrtümlich wie die deutschen „Volksbücher" für Volksgut gelten. Der Begriff „primitive Gemeinschaftskultur" deckt sich teilweise mit dem Bastianschen Völkergedanken. Ich möchte jedoch auch in der primitiven Gemeinschaftskultur weit mehr Lehngut annehmen als der Verfasser. Wie lebhaft schon in grauer Vorzeit der Kulturaustausch war, beweisen die in zahlreichen prähistorischen Funden im Bereich der Ostsee angetroffenen Gehäuse von Kauri und andern Schnecken, welche nur im Indischen Ozean und Roten Meer leben. So weit wir das Leben beobachten können, kommt auf Tausende von reproduzierten Gedanken kaum ein origineller. In den Wandermärchen können wir denn auch deutlich eine große Zahl von „Brücken" erkennen, auch zwischen bereits in sehr alter Zeit differenzierten Stoffen wie Schneewittchen-Dornröschen. So glaube ich auch, daß zu dem Masaimärchen und der Jugendgeschichte des Parzival, die Naumann S. 66ff. als unabhängig entstandene Parallelen gegenüberstellt, dereinst noch das arabische Zwischenglied gefunden wird, wie Singer für die Geschichte von Isolde Weißhand die arabische Quelle aufgedeckt hat. Der mir knapp bemessene Raum verbietet mir leider auf weitere Einzelheiten des anregenden Buches einzugehen. Nur zum SchlußkapitelVIII, den bereits 1920/21 in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde veröffentlichten Studien über den Bänkelgesang möchte ich noch bemerken, daß ich ziemlich reichliches Material für die Wanderung der Jahrmarktsbelustigungen aus dem Orient besitze; volkstümliche Texte, die vorgeführte Bilder erklären, kennt man in Siam, China und Indien, teilweise schon sehr früh.

Georg Jacob (Kiel).

Selbstanzeigen.

H. de Groot, Hamlet, its Textual History, an inquiry into the relations between the first and second Quartos and the first Folio of Hamlet. Swets & Zeitlinger, Amsterdam 1923. 143 Ss.

This is a study in „applied bibliography". Applying the general hypotheses of Prof. A. W. Pollard concerning the relations between the Shakespearean Quartos and the First Folio to the special case of Hamlet, the author tries to prove that Q_2 was printed from Shakespeare's MS., and that the Folio-text was set up from a printed copy of Q_2 which had been used at the theatre as prompter's copy. Q_1 was printed from a stagemanuscript, partly in the hand of Kyd, partly in that of Shakespeare. From this MS. passages had been cut by an inferior personage whose task it was to shorten the play. No traces have been found of any priate, whether stenographie reporter or dishonest actor. There is no direct connection between Q_2, or any part of it, and the Folio. The text, as the Kyd-Shakespearean-MS. gave it (before the cuts had been made), was revised by Shakespeare a second time. The result of this second revision is Q_2.

H. de G. (Amsterdam.)

Neuerscheinungen.

Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde, hrsg. von Th. Frings, R. Meißner und J. Müller:

8. Band: Jan van Dam, Zur Vorgeschichte des höfischen Epos. Lamprecht, Eilhardt, Veldeke. Kurt Schroeder, Bonn u. Leipzig 1923. 8°. XV u. 132 Ss.

Die Märchen der Weltliteratur, hrsg. von Fr. v. d. Leyen und Paul Zaunert. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena.

Deutsche Märchen seit Grimm. 2. Band, hrsg. von Paul Zaunert. 1923. 8°. VIII u. 303 Ss. Pr. Pappbd. 4 M.

Irische Volksmärchen, hrsg. von Käte Müller-Lisowski. Mit einem Vorwort von Julius Pokorny. 1923. 8°. VI u. 333 Ss. Pr. Pappbd. 4 M.

Aus Natur und Geisteswelt. Verlag und Druck von B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin.

51. Band: Georg Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. 5. durchges. Aufl. 26.—30. Tausend. kl. 8°. 1923. 127 Ss. Pr. geb. 1.60 M.

567. Band: Heinrich Meyer-Benfey, Kleist. kl. 8°. 1923. 126 Ss. Pr. geb. 1.60 M.

Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, hrsg. von Alois Brandl und Gustav Roethe.

142. Band: August von Löwis of Menar, Die Brünhildsage in Rußland. Leipzig, Mayer u. Müller, G. m. b. H., 1923. 8°. 110 Ss.

Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Eine Sammlung von Darstellungen und Texten, hrsg. von Harry Maync (Bern). H. Haessel Verlag, Leipzig.

16. Bändchen: Niklaus Manuels Spiel evangelischer Freiheit. Die Totenfresser „Vom Pabst und seiner Priesterschaft" 1523. Zum erstenmal nach der einzigen alten Handschrift hrsg. und eingeleitet von Ferdinand Vetter. 1923. kl. 8°. 44 u. 89 Ss.

20. Bändchen: Harry Maync, Gottfried Keller, Sein Leben und seine Werke. Ein Abriß. 1923. kl. 8°. 90 Ss.

23. Bändchen: Albrecht von Haller, Gedichte. Kritisch durchgesehene Ausgabe nebst einer Abhandlung „Haller als Dichter" von Harry Maync. 1923. kl. 8°. 235 Ss.

Aischylos, Die Perser, übersetzt von August Hausrath. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1923. 8°. 64 Ss. Pr. geh. 1.50 M.

Bormann, Karl, Die Metrik im „Guten Gerhard" des Rudolf von Ems. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1923. 8°. IX u. 71 Ss. Pr. geh. 2 M.

Dernehl, Carl, und **Laudan, H.,** Spanisches Unterrichtswerk für höhere Schulen. 3. Teil: Oberstufe. Mit 3 Abbildungen. Verlag u. Druck von B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1923. 8°. 120 Ss. Pr. kart. 1.20 M.

Gould, Chester Nathan, The Friðþjófssaga an Oriental Tale. Reprinted from Scandinavian Studies and Notes. Vol. VII, Nr. 8, August 1923, S. 210—250.

Großhäuser, Wilhelm, Flaubert und Bovarysmus. Kommissionsverlag der Osianderschen Buchhandlung, Tübingen 1923. 8°. IV u. 46 Ss.

Güntert, Hermann, Der arische Weltkönig und Heiland. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur indo-iranischen Religionsgeschichte und Altertumskunde. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1923. 8°. X u. 439 Ss. Pr. geh. 14 M.

Montgomery, Marshall, Friedrich Hölderlin and the German Neo-Hellenic Movement. Part. I: From the Renaissance to the Thalia-Fragment of Hölderlin's 'Hyperion' (1794). Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. 8°. VIII u. 232 Ss. Pr. 10 Shillings and Sixpence net.

Östergren, Olof, Nusvensk Ordbok. Häft 21 (förinta-försorg), Spalte 801—896. Wahlström & Widstrand, Stockholm. 8°. Pris 2 Kr.

Schöffler, Herbert, Neues Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache, in zwei Teilen. Erster Teil: Englisch-Deutsch mit englischer Aussprachebezeichnung. Otto Holtzes Nachfolger, Leipzig 1923. kl. 8°. 402 Ss. Pr. in Hlbl. geb. 3.50 M.

Schuchardt, H., Primitiae Linguae Vasconum. Einführung ins Baskische. Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1923. 8°. VIII u. 33 Ss. Pr. geh. 3 M.

Sperber, Hans, Einführung in die Bedeutungslehre. 1923, Kurt Schroeder Verlag Bonn u. Leipzig. 8°. IV u. 96 Ss.

f30,5 German
GE

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

IN VERBINDUNG MIT

Dr. F. HOLTHAUSEN,
o. ö. Professor der englischen Philologie
an der Universität Kiel

Dr. V. MICHELS,
o. ö. Professor der deutschen Philologie
an der Universität Jena

Dr. W. MEYER-LÜBKE,
o. ö. Professor der romanischen Philologie
an der Universität Bonn

Dr. W. STREITBERG,
o. ö. Professor der indogerm. Sprachwissenschaft
an der Universität Leipzig

HERAUSGEGEBEN VON

DR. HEINRICH SCHRÖDER UND DR. FRANZ ROLF SCHRÖDER

Kiel, Waitzstraße 39 — Heidelberg, Grabengasse 7

XI. Jahrgang — Heft 11/12 — Nov./Dez. 1923

APR 9 1924

Inhalt:

Seite

Titelbogen zu Jahrgang XI

Karg, Fritz, Leipzig: Die Wandlungen des höfischen Epos in Deutschland vom 13. zum 14. Jahrhundert 321

Petsch, Robert, Hamburg: Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil 336

Brocks, Kiel: Die Versmaße der „Festgesänge" Platens 351

Flasdieck, M., Hermann, Göttingen: Der sprachgeschichtliche Wert der mittelenglischen Überlieferung 361

Kleine Beiträge 373

Bücherschau 378

Besprechungen 383

Selbstanzeigen 383

Neuerscheinungen 383

Preis von Heft XI, 11/12: 1 Goldmark.

HEIDELBERG 1923
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Mit einer Beilage von Eduard Avenarius, Verlag, Leipzig betr. Literarisches Zentralblatt.

Die **Germanisch-Romanische Monatsschrift** erscheint weiterhin in Doppelheften von je 4 Druckbogen Umfang.

In Angelegenheiten der Schriftleitung wird gebeten, sich an Herrn Dr. Heinrich Schröder in Kiel, Waitzstraße 39, oder an Herrn Dr. F. R. Schröder, Privatdozent in Heidelberg, Grabengasse 7, zu wenden. Der Umfang der Beiträge darf in einem Heft 12 Seiten nicht überschreiten.

Von den „Leitaufsätzen" werden 25 Sonderdrucke, von den „Kleinen Beiträgen" 10 Belege geliefert.

CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG IN HEIDELBERG

Neu-Erscheinungen:

Deutsche Syntax.

Eine geschichtliche Darstellung

von

Otto Behaghel.

Band II.

Die Wortklassen und Wortformen. B. Adverbium. C. Verbum.

(Germanische Bibliothek herausg. v. W. Streitberg I. I. 10.)

M 10.—. geb. M 12.—.

Italische Gräberkunde.

Von

Friedrich von Duhn.

Erster Teil.

Mit 173 Abbildungen auf 37 Tafeln und 12 Karten.

(Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft herausg. v. J. Geffcken 2.)

M 30.—. geb. M 33.—.

James Harringtons Oceana

edited with notes

by

S. B. Liljegren.

M 11.20.

PREISE IN GOLDMARK

Mittelenglische Originalurkunden

von der Chaucer-Zeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts.
In der großen Mehrzahl zum erstenmal veröffentlicht.

Von **Lorenz Morsbach.**

Mit einer Tafel.

(Alt- und Mittelenglische Texte. 10.)

M 1.60.

Specimens of Tudor translations from the classics.

With a glossary by **O. L. Jiriczek.**

(Germ. Bibl. I. III. 6.) Kart. M 4.—.

The Legend of Rodrick last of the Visigoth Kings and the Ermanarich Cycle.

By Dr. **A. H. Krappe.**

8°. 64 S. M 2.—.

Englische Grammatik für Oberklassen.

Von **Dr. G. Wendt**

Leiter des Mädchengymnasiums in Hamburg.

M 2.—.

Petit Dictionnaire provençal-français.

Par **Emil Levy.**

Seconde édition.

(Sammlung Romanischer Elementar- und Handbücher. III. 2.)

M 6.50. geb. M 8.50.

Litauisches Elementarbuch.

Von **M. J. A. Völkel.**

Zweite Auflage. Vierter Abdruck.

M 3.—. geb. M 5.—.

Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts.

I. Band: Von Gottsched bis auf Lessing.

Von **Hermann Wolf.**

(Beiträge zur Philosophie 9.) 8°. 180 S. M 4.40.

Kritische Studien über philologische Methode.

Von **H. J. Pos.**

(Beiträge zur Philosophie 10.)

M 3.20.

Wörter und Sachen.

Kulturhistorische Zeitschrift für Sprach- und Sachforschung.

Herausgegeben von

R. Meringer und **W. Meyer-Lübke.**

VIII. Band. Mit 9 Tafeln und 3 Abbiidungen.

M 20.—.

PREISE IN GOLDMARK

Neu-Erscheinungen:

KULTUR UND SPRACHE.

1. **Der englische Roman der neuesten Zeit.** Von *Walter F. Schirmer.* gr. 8°, IV, 80 Seit. M 1.50.
2. **Dänisches Heidentum.** Von *Gudmund Schütte.* IV, 154 Seiten. Mit 26 Abbildungen. M. 3.—.

Deutsche Syntax in geschichtlicher Darstellung. Von *Otto Behaghel.* Band I. Die Wortklassen und Wortformen. A. Nomen. Pronomen. XXXII, 740 Seiten. (German. Bibliothek I. Abteilung I, 10.) M 14.—, geb. M 17.—.

Grammatik der urnordischen Runeninschriften. Von *Alexander Johannesson.* (Germ. Bibliothek I. I. 11.) M 3.—, geb. M 5.—.

Rittertreue. Eine mittelhochdeutsche Novelle. Herausgegeben von *Herbert Thoma.* (German. Bibliothek, III. Abteilung, Band 5.) M 1.60.

Englisches Lesebuch. Herausgegeben von *Friedrich Brie,* o. ö. Professor an der Universität Freiburg i. B. Neunzehntes Jahrhundert. (Germanische Bibliothek I, III. Reihe, Band 5.) Kartoniert M 3.—.

An Enterlude of Welth and Helth. Eine englische Moralität des XVI. Jahrhunderts. Herausgegeben von *F. Holthausen.* Zweite Auflage. (Englische Textbibliothek. Herausgegeben von *J. Hoops.* Heft 17.) M 1.—.

Robert Fergussons Anteil an der Literatur Schottlands. Von *Frederik C. Green.* 56 S. M 1.20.

Neuenglisches Aussprachwörterbuch mit besonderer Berücksichtigung der wichtigsten Eigennamen. Von Dr. *M. M. Arnold Schröer,* ordentl. Professor an der Universität Köln. Zweite vermehrte Auflage. Halbleinen M 8.—.

Grammatik der neuniederländischen Gemeinsprache. Von *M. J. van der Meer.* Mit Übungen und Lesestücken von *M. Ramondt.* Kartoniert M 4.—.

Neudänische Syntax. Von *H. Jensen.* Kartoniert M 4.—.

Hauptfragen der Romanistik. Festschrift für *Philipp August Becker* zum 1. Juni 1922. (Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher. Herausgebeben von *W. Meyer-Lübke.* V. Reihe, Band 4.) XXVIII, 321 Seiten. M 9.—, geb. M 11.—.

Idealistische Neuphilologie. Festschrift für *Carl Voßler* zum 6. September 1922. Herausgegeben von *Viktor Klemperer* und *Eugen Lerch.* XVI, 288 Seiten. M 8.—, geb. M 10.—.

Inhalt: Verzeichnis der Schriften von *Karl Voßler; — Croce,* Per una poetica moderna; — *Klemperer,* Romantik und französische Romantik; — *Walzl,* Wege der Wortkunst; — *Bühler,* Vom Wesen der Wortkunst; — *Lerch,* Typen der Wortstellung; — *Gertraud Lerch,* Die uneigentlich direkte Rede; — *Spitzer,* Das synthetische und das symbolische Neutralpronomen im Französischen; *de Lollis,* Arnaldo et Guittone; — *Ehrismann,* Dantes Göttliche Komödie und Wolfram von Eschenbachs Parzival; — *Hatzfeld,* Der Geist der Spätgothik in mittelfranzösischen Literaturdenkmälern; — *Heiß,* Molières Entwicklung; — *Farinelli,* Dalle ultime lettere di Paul Heyse; — *Winkler,* Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik; — *Pfnandl,* Die spanische Lyrik seit 1850; — *Friedmann,* André Gide.

Lettische Grammatik. Von Dr. *J. Endzelin,* ordentl. Professor der vergleichenden Sprachwissenschaft ehemals an der Charkower Universität, derzeit in Riga. (Indogermanische Bibliothek, V. Abteilung. Baltische Bibliothek, Band 1.) XII, 862 Seiten. M 22.—, geb. M 24.—.

Mosvid. Die ältesten litauischen Sprachdenkmäler bis zum Jahre 1570. Herausgegeb. von *Georg Gerullis.* (Indogermanische Bibliothek V. Baltische Bibliothek Bd. 2.) XXX, 592 Seiten. M 10.—, geb. M 12.—.

Handbuch zur Erlernung und Handhabung der lettischen Sprache und deutsch-lettisch. Vokabularium für juristische Terminologie nebst einem deutsch-lettischen Verzeichnisse der Güter, Städte, einiger Ortschaften, Flüsse und Seen Lettlands. Von cand. jur. *Paul Keussler,* Gehilfen des Oberprokoureurs des lettländischen Senats. VIII, 135 Seiten. M 3.—.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 064993287